
N
2
R47
t.23





REVUE UNIVERSELLE

DES





REVUE UNIVERSELLE

DES



PUBLIÉE PAR

PAUL LACROIX (BIBLIOPHILE JACOB)
ET M. C. MARSUZI DE AGUIRRE.

TOME VINGT-TROISIÈME. — 1866.

PARIS,
VEUVE JULES RENOUARD,
RUE DE TOURNON, 6.

BRUXELLES,
A. MERTENS ET FILS,
RUE DE L'ESCALIER, 22.

1866.



ÉTUDES

SUR

LA PEINTURE VÉNITIENNE

ET PRINCIPALEMENT

SUR LE GIORGIONE.

(Suite. — *Voir notre tome XXII, p.* 237.)

Giorgio Barbarelli naquit, en 1475 (1), à Castel-Franco, petite ville du territoire de Trévise. Il était encore enfant, quand ses dispositions pour la peinture déterminèrent son père à le conduire à Venise et Gian Bellini à le recevoir au nombre de ses élèves.

La noblesse de ses traits et de ses manières lui fit donner par ses camarades, dès sa première jeunesse, le surnom, ironique peut-être, de Giorgione, grand Georges, que devait confirmer l'admiration de ses contemporains et de la postérité. Ainsi qu'on en peut juger d'après un portrait peint par lui-même, qui a dû être un de ses derniers et que possède aujourd'hui la galerie de Florence, il avait les traits aquilins et réguliers, la barbe et les cheveux bruns, avec des reflets dorés, les sourcils froncés par l'habitude du travail et la méditation et la physionomie empreinte d'une mélancolie qui s'est reflétée sur tous ses ouvrages.

Doué des plus nobles facultés de l'intelligence, l'âme ouverte à tous les sentiments affectueux, l'amour et l'amitié étaient des

(1) N'est-ce pas plutôt 1478? (Note de M. de A.).

besoins impérieux de son être; la musique et la poésie, des langues nécessaires aux épanchements de son cœur, bien qu'il se répandît tout entier dans les créations de son pinceau et que nul artiste n'ait jamais marqué plus fortement ses œuvres du cachet de sa personnalité.

Il fut du nombre de ces génies créateurs qui se signalaient alors en Italie par un progrès égal dans toutes les parties de l'art. Nul, avant lui, n'avait su disposer de nombreux personnages de manière à attirer d'abord le regard sur les principaux, pour ensuite l'amener naturellement aux secondaires. Il sut de l'anatomie ce qu'un peintre doit en savoir, et ce qu'aucun à Venise n'en avait connu avant lui. Il eut, comme presque tous les grands maîtres, trois manières de représenter les contours : la première, dure et sèche; la seconde, fine et déliée; la troisième, qui consiste à les faire deviner dans les demi-teintes plutôt qu'à les indiquer par un trait précis. Personne, dans aucune école, ne l'a surpassé dans l'art de cette transition de l'ombre à la lumière que les Italiens appellent *morbidezza*, art difficile sans lequel la peinture ne saurait avoir de profondeur. Il eut aussi trois coloris, qu'il adopta successivement et qu'il rapprocha quelquefois dans le même cadre : d'abord, les tons briquetés de son maître, qui sont vrais comme colorisation spéciale, sinon exceptionnelle, et qui ne le sont plus quand on les reproduit toujours et partout, ainsi que le fait Gian Bellini ; puis une nuance de convention olivâtre, bilieuse, et certes moins générale que la première.

C'était l'essai qui devait conduire Giorgione aux tons de chair ordinaires à la population dont il était entouré, tons les plus riches, les plus finement nuancés, les plus propres à mettre en relief la délicatesse du pinceau, mais aussi ceux auxquels on donne le plus difficilement cette chaleur qui anime toutes les productions de ce maître et qui a conservé dans les écoles italiennes le nom de giorgionesque.

Mais c'est surtout par l'expression, cet objet suprême de l'art, que Giorgione s'est fait une place inaccessible à l'imitation. Il peint la rêverie, la pensée, la méditation, le regard de l'âme en elle-même et dans sa destinée; il donne à ce regard subjectif une

vue et une profondeur que personne n'a jamais égalées. On apprend, dans l'atelier, à rendre les divers mouvements de l'âme qui se révèlent par le jeu des muscles du visage. Mais elle est en outre susceptible de certains sentiments qui n'affectent pas les traits de la face. Pour en reproduire l'expression sur la toile, il faut d'abord les éprouver profondément, et ensuite que l'âme elle-même dirige la main et se fasse un miroir où elle retrace sa propre image. Comment et par quels procédés? C'est l'éternel secret du génie. Un juge à qui l'on doit des appréciations empreintes de toute la délicatesse du sens féminin, Madame Jameson, a appelé avec raison Giorgione le Byron de la peinture.

Il y a pourtant une distinction à établir entre ces deux mélancolies, qui, ne découlant pas de la même source, diffèrent aussi par leur caractère. Lord Byron, cœur brisé, rêvait sous l'influence du désenchantement de la vie, de ce sentiment qu'il appelle *vacancy*, le vide de l'âme, et qui le rendait d'autant plus accessible à l'impression des ruines du passé et des déceptions du présent. C'est par le rapprochement de sa douleur personnelle et de ce deuil répandu sur le monde extérieur que ses lamentations échappent au genre déclamatoire et prennent cet accent de vérité qui fait leur immense et éternel succès.

La rêverie de Giorgione, moins individuelle et moins sombre, est plus vague et plus abstraite, parce qu'elle ne résulte pas de tourments intimes, mais d'un spectacle bien fait d'ailleurs pour troubler un cœur droit et une conscience délicate. La corruption des mœurs, une contradiction flagrante entre les croyances et les actes, l'abaissement des caractères, l'affaiblissement de Venise et de toute la chrétienté devant les progrès incessants du Turc, tout concourait à ébranler un esprit qui ne se laissait pas étourdir par cette fête éternelle du Rialto, joyeux rendez-vous de l'Italie et du monde. C'est une tristesse de la même nature qui avait déjà gagné Albert Durer, quand il avait peint l'Ange de la mélancolie, et qu'il répandit ensuite dans ses hymnes, et Shakespeare dans les rôles d'Antonio, de Jacques et d'Hamlet.

Cette crise des âmes d'élite est toujours le présage d'un grand mouvement de l'esprit humain. Au XVIe siècle, elle précède l'hé-

résie et ses guerres sanglantes; au XIXe siècle, la rêverie de *Childe-Harold*, de *René* et de *Werther* est suivie de ces luttes pacifiques dans lesquelles la foi devait reconquérir tant de terrain. Aussi, de nos jours les poëtes rêveurs ont été compris trop peut-être; car leurs pensées sont entrées dans la foule au point de devenir choses de mode, et de faire pulluler de toutes parts les passions feintes et les douleurs affectées. C'est, il faut le reconnaître, malgré beaucoup de résultats ridicules, le signe d'un développement réel des facultés humaines qui ne s'était pas encore manifesté, même chez les esprits éminents, pendant le cours du siècle dernier. M. Guizot fait remarquer, dans ses *Études sur les Beaux-Arts* (page 337), que ni Diderot, ni Delille, ni l'abbé Dubois n'avaient saisi le sens moral de ce tableau dans lequel Nicolas Poussin avait introduit un simple et éloquent témoignage de la brièveté de la vie. *Hamlet* lui-même ne fut pas compris de ses contemporains et des générations qui les suivirent. Le XVIe siècle, dans l'activité bruyante de sa politique et de ses plaisirs, devait encore moins comprendre l'expression muette de cette pensée de Giorgione, qui s'interroge, s'écoute et se pose sans cesse, au milieu des scènes riantes de la nature, ces terribles questions qui, auprès d'Ophélie, préoccupaient encore son royal amant.

Giorgione était, par ses talents, fort répandu dans les salons de Venise, où il chantait, en s'accompagnant du luth, des vers de sa composition. Mais les plaisirs du monde ne pouvaient suffire à son cœur aimant, et il contracta avec Titien, âgé seulement d'un an de plus que lui, une amitié si étroite, qu'ils vécurent sous le même toit et devinrent inséparables, jusque dans leurs travaux. Ils furent employés ensemble à la décoration extérieure de ces palais de Venise, couverts, par le luxe des patriciens, de chefs-d'œuvre qui devaient tomber dans les lagunes par l'action des émanations salines, et dont il ne reste que quelques informes vestiges. On en voit encore quelques taches rougeâtres sur les murs de l'édifice appelé « Fondo dei Tedeschi » et situé près du pont du Rialto. C'est tout ce que Venise a conservé des nombreuses fresques dues à la collaboration de ses deux plus grands

peintres. Giorgione aimait ces cadres immenses, où son imagination et sa main se donnaient également carrière ; il peignait, avec cette largeur de touche qui lui était propre, des allégories remarquables par le sens philosophique qui distinguait toutes ses compositions de fantaisie, et que, du temps de Vasari, on ne savait déjà plus comprendre. La préférence donnée au travail du Titien, qui avait représenté sur le même monument l'histoire de Judith, excita entre les deux amis, suivant l'historien que nous venons de citer, une rivalité qui mit fin à leur liaison. Mais le tort implicitement supposé à Giorgione par l'assertion de Ridolfi devrait plutôt être attribué à l'égoïsme et à la jalousie du Titien qu'à la générosité du jeune maître, toujours empressé de communiquer ses procédés et devenu dès lors le modèle de Titien lui-même. Quoi qu'il en soit, la place laissée vacante, par cette rupture, dans le cœur et dans la maison de Giorgione fut occupée quelque temps après par Pietro Luzzi, plus connu sous le nom del Morto da Feltre, qui, avant Raphaël, avait inventé, ou plutôt trouvé aux voûtes des ruines romaines l'arabesque dans le style antique. Cette nouvelle intimité devait être rompue entre les deux jeunes artistes par suite d'une faiblesse que la licence des mœurs excusait alors aux yeux du monde. Giorgione avait chez lui une maîtresse qu'il aimait passionnément : Morto la séduisit et l'enleva. Frappé au cœur par cette double trahison ; le malheureux peintre tomba dans le désespoir, et mourut bientôt après (1511), à l'âge de 33 ans.

Morto s'enfuit alors de Venise, entra dans l'armée et trouva en 1519 (1), sur le champ de bataille de Zara, une mort qu'il avait sans doute cherchée : telle est la tradition vénitienne rapportée

(1) Cette date de la mort de Luzzi n'est pas admissible. On conserve encore à Feltre dans la *Loggia* près de S[to]-Stefano, des restes de fresques peintes par ce maître en l'année 1519, et il existe dans l'église, di Santo Spirito, un tableau de lui à l'huile, représentant la Vierge avec deux saints, exécutée postérieurement Feltre brûlée et presque entièrement détruite pendant la guerre de 1509, ne fût relevée de ses ruines que plusieurs années après. Alors Luzzi quitta Rome et vint concourir au rétablissement de sa patrie.

(Note de M. de A.).

par Ridolfi. Vasari en donne une autre. Il attribue la mort de Giorgione à la peste, qu'il aurait trouvée dans les bras de sa maîtresse. Cette dernière version est admissible sans doute; mais ceux qui seraient tentés de regarder la première comme moins vraisemblable, parce qu'elle est plus romanesque, seront détrompés par le souvenir d'une catastrophe, malheureusement trop irrécusable, dont Venise aussi a été de nos jours le théâtre. On se rappelle notre malheureux Léopold Robert; il répandit aussi sur ses ouvrages la mélancolie de son âme, et, comme le peintre vénitien, sans recourir à l'horrible ou au tragique, il savait trouver des émotions profondes dans la contemplation de la nature et dans les scènes vraies des travaux et des plaisirs champêtres. Attaché à la vie par des affections de famille et par une tendre reconnaissance pour un protecteur qu'il appelait son père et son ami (1), la gloire, cette récompense suprême de l'art, le couronnait déjà de sa divine auréole, et pourtant la douleur de l'amour déçu changea aussi pour lui en Phlégéton le sombre dédale des canaux de Venise, attacha à ses pas d'inexorables fantômes, troubla complétement sa raison, et le conduisit au tombeau par un suicide dont il n'eut sans doute pas la conscience. C'est que, pour les cœurs doués de cette sensibilité exquise qui fait les grands artistes, mais qui leur rend les déceptions plus amères, il n'y a de refuge que dans une sphère de sentiments et de pensées au-dessus de celle de l'art et des intérêts humains. Giorgione et Léopold Robert y aspiraient l'un et l'autre, mais il leur manquait à tous deux ce courage de souffrir que la foi seule sait inspirer, et sans lequel les âmes d'élite même succombent sous le poids de la douleur et des illusions déçues.

Une grande partie des œuvres de Giorgione ont disparu, et la dispersion de ce qui en reste a peut-être ajourné jusqu'ici l'appréciation complète de son caractère et de son talent. On lui disait un jour, dans une discussion sur la prééminence des arts d'imitation, que la sculpture seule avait l'avantage de représenter

(1) M. Marcot d'Argenteuil.

un objet sous toutes ses faces : il répondit que la peinture le faisait mieux encore, et qu'il le prouverait.

Il peignit, à cet effet, un guerrier prêt à prendre un bain. L'homme était vu par derrière, et son image se réfléchissait, par devant, dans l'eau, à droite, dans son armure, à gauche, dans une glace, de sorte qu'on le voyait de tous les côtés à la fois. On ne retrouve plus cette toile, où l'artiste avait déployé toute la magie du coloris vénitien, dont il fut vraiment le créateur. Une autre perte fort regrettable est celle d'une série de douze tableaux de moyenne grandeur, que Ridolfi admirait encore au XVIIe siècle et qui représentaient toute l'histoire de Psyché. On voyait d'abord la jeune fille dans une attitude modeste, belle et charmante ; un doux sourire animait ses lèvres ; des fleurs s'épanouissaient dans sa chevelure comme un gracieux avril dans un buisson doré. Devant elle, se tenait une foule idolâtre qui lui présentait des offrandes de fruits et de fleurs, comme à une nouvelle Vénus. Cependant, privée des honneurs de son culte, la déesse de l'amour, assise sur un char de pierres précieuses tiré par deux colombes, ordonnait à son fils de la venger de sa rivale, en l'embrasant d'une passion brûlante pour un vil mortel ; mais, Cupidon lui-même, blessé par ces yeux irrésistibles, devenait la proie d'une beauté terrestre. Une tombe, hélas! est toujours ouverte au faîte des grandeurs. Le roi, père de Psyché, pour obéir à l'oracle de Milet, conduisait sa fille à la forêt où elle devait attendre son époux, un monstre contempteur des dieux. La belle désolée, portée par les zéphyrs au palais de l'Amour, écoutait les accords d'un concert divin, s'asseyait à une table couverte de fruits délicieux, et enfin était conduite, sous un dais vermeil, dans les bras du beau Cupidon. Instruite par lui des mésaventures de ses sœurs, désireuse de les voir, Psyché, dans le quatrième tableau, était portée auprès d'elles par les zéphyrs. On la voyait conversant dans le palais de son père avec ces princesses, qui, éblouies de la richesse de ses atours et jalouses du bonheur de sa condition, lui faisaient accroire qu'elle se livrait chaque nuit à un affreux serpent qui devait bientôt lui donner la mort, et la persuadaient de tuer ce monstre pendant son sommeil, pour se soustraire elle-

même au trépas. La jeune fille trop crédule, un poignard d'une main, une lampe de l'autre, se penchait vers l'adolescent endormi, et, à la vue de ce beau visage, de ces boucles dorées, de ces ailes diaprées, restait stupéfaite et ne pouvait plus s'éloigner. Pendant qu'elle aspirait à toucher ces membres délicats, une malencontreuse étincelle jaillissait de la lampe, et, en tombant sur l'épaule de l'Amour, détruisait soudain le bonheur de Psyché. — *Cosi le gioie han per confine i pianti!* — Cupidon se réveillait; elle s'efforçait de le retenir, mais il s'enfuyait d'un vol rapide, en lui reprochant son ingratitude.

Venait ensuite la rencontre de Pan, qui la consolait, et le châtiment de ses méchantes sœurs, qui, trompées par une ruse qu'elle avait imaginée dans son malheur, se précipitaient du haut d'un rocher, croyant devenir les épouses de l'Amour. Dans le huitième tableau, Vénus, ceinte d'une écharpe céleste et portée sur une conque de perles avec les Grâces qui l'entouraient, reprochait avec colère à son fils sa passion pour une jeune mortelle, et, d'un autre côté, la malheureuse Psyché, parvenue après bien des peines au temple de Cérès, où étaient suspendus des faisceaux de fourches, de râteaux et de cribles, répandait des larmes amères et implorait la protection de la déesse, qui, pour ne pas déplaire à son amie Vénus, rejetait ses humbles prières. Psyché arrivait ensuite, après une longue marche, au temple de Junon, qui ne lui était pas plus favorable.

Au milieu de tant de traverses, que pouvait faire la pauvre amante, en haine aux dieux et à son époux? Comment pouvait-elle se dérober à la poursuite de Vénus, son implacable ennemie?

Il ne lui restait plus qu'à se courber sous la main de sa persécutrice, qui avait fait publier par Mercure la promesse de ses baisers et de ses dons à qui lui apporterait des nouvelles de sa victime.

Aussi voyait-on l'infortunée saisie aux cheveux par Vénus, qui, après l'avoir cruellement battue, lui faisait trier un grand tas de graines mêlées, en lui assignant pour tout délai le temps qu'allait durer le souper du grand Jupiter.

La déesse, plus cruelle encore et acharnée à la perte de Psyché,

l'envoyait à une forêt où paissaient des troupeaux divins, pour qu'elle lui apportât un flocon de leur laine d'or.

Descendue par une dernière épreuve aux enfers, et recevant de Proserpine un baume auquel elle croyait la propriété d'embellir le visage, elle découvrait, sous l'aiguillon de la Vanité, le narcotique mortel, et tombait évanouie ; mais, l'Amour la ranimait en la touchant d'une flèche d'or, et la ramenait à sa mère.

Enfin, Cupidon, ne pouvant plus souffrir les tourments de sa maîtresse, obtenait qu'elle devînt son épouse. Jupiter, dans l'assemblée des dieux, décrétait l'union de Psyché et de l'Amour, pendant que la belle enfant, quittant la terre, était portée au ciel par Mercure.

Le douzième et dernier tableau représentait les somptueuses noces, où une table, chargée de vases d'or, de fleurs et d'ornements divers, réunissait l'Amour, Psyché et tous les dieux. Les Grâces servaient l'ambroisie; le beau Ganymède, aux boucles de cheveux d'or, vêtu d'une tunique rose, présentait des coupes de nectar. Les Muses formaient deux chœurs joyeux qui remplissaient l'Olympe d'une céleste harmonie. Le dieu de l'art immortel chantait en touchant les cordes de son luth, pendant que les Heures, déployant leurs ailes rapides, répandaient à pleines mains dans le ciel des roses blanches et vermeilles.

C'est ainsi que Giorgione, interprète de la sagesse antique, avait représenté l'histoire de Psyché, emblème de la destinée de l'âme humaine, qui ne parvient qu'après bien des épreuves à jouir de son céleste époux. L'amour divin se passionne pour elle et l'embellit de tous les dons et de toutes les vertus. Mais elle est persécutée par l'ardeur des sens, par Vénus, qui l'accoutume au mal, la fait dévier des préceptes sacrés et tomber dans tous les égarements.

Enfin, par la voie des douleurs et des expiations, elle recouvre les bonnes grâces de son époux, et jouit, dans son sein, de la béatitude céleste.

Giorgione, dit son historien, avait donné une telle grâce à ses compositions, tant de naturel aux formes, aux attitudes, à l'expression des visages, qu'on croyait y voir non pas l'image,

d'une fable, mais la reproduction d'une histoire véritable. Ce qui fait de ce peintre un artiste complet, c'est que, s'il donnait de la réalité aux sujets imaginaires, il ne savait pas moins rehausser par l'idéal la représentation des êtres réels. Il a, du reste, traité tous les genres avec la même verve et le même sentiment de l'idéal et du vrai, portraits, paysages, marines, mythologie, histoire. Treize ouvrages de Giorgione, ou attribués à son pinceau, qui faisaient partie de la galerie Barbarigo, à Venise, se trouvent maintenant à Saint-Pétersbourg, cette galerie ayant été achetée, il y a quelques années, par l'empereur de Russie, sans qu'aucune enchère fût, que je sache, offerte dans ce marché par la France, quoique le Louvre ne possède que trois ouvrages de ce maître.

On en voit un assez grand nombre à la galerie impériale de Vienne, et un, entre autres, fort célèbre, qui représente un jeune homme couronné de pampres, derrière lequel un assassin, armé d'un poignard, paraît guetter le moment de frapper.

La galerie de Dresde possède son délicieux groupe pastoral de Jacob et de Rachel. Les collections particulières de lord Morpeth, de M. Cunningham, de M. Rogers et du comte de Carlisle, ont chacune un de ses chefs-d'œuvre. La galerie Brera, de Milan, en a deux. On regarde comme le plus précieux le *Moïse sauvé*, sujet dont il existe deux petites ébauches dans les galeries de Florence et au palais Manfrini. Les œuvres de Giorgione d'après lesquelles j'ai pu me former une opinion sur les qualités de ce peintre, appartiennent à trois catégories, portraits, scènes champêtres, tableaux d'histoire.

Les voici par ordre de dates, ou du moins de mérite, dans l'hypothèse d'une progression croissante du talent de l'artiste :

La Peinture. *Portrait d'une femme tenant une palette* (palais Manfrini). C'est une œuvre très-défectueuse et qui n'offre d'intérêt que comme un des premiers essais de l'auteur.

Portrait du général Guatemalata (aux Uffizi, à Florence), *ainsi que celui de son écuyer*....... C'était un soldat de fortune, fils d'un boulanger dont on montre encore la petite maison dans je

ne sais quel village de la Romagne. Les traits, vulgaires, respirent l'intelligente audace d'un jeune condottiere. Trois portraits dans un même cadre, d'une jeune femme, d'un jeune homme et d'un page (palais Manfrini). Les deux premiers manquent de modelé; le troisième est un chef-d'œuvre de grâce.

Tous trois réunissent deux qualités qui semblent incompatibles : une extrême chaleur et une extrême sobriété de coloris. La brosse semble ici avoir à peine effleuré la toile, et cependant la vague rêverie de ces trois figures laisse une profonde et ineffaçable impression. On se prend, en les regardant, à rêver aussi, et l'on ne peut s'en éloigner sans avoir cherché par quel secret de l'art tant d'effet peut être produit avec si peu d'efforts et des moyens en apparence si simples.

Quelle tristesse est empreinte sur ces trois beaux visages! Cette jeune femme ne regarde rien, ni son époux qui est auprès d'elle, ni le jeune page qui se tient derrière ; le rayon de ses yeux noirs est fixe, et c'est en elle-même qu'elle semble regarder. O toi, jeune page, dont le regard évite aussi celui de ton seigneur et celui de ta dame, quel sentiment a remplacé l'insouciance et la joie de ton âme ? Quelle tendre et vague rêverie se peint dans tes yeux et entoure tes lèvres? Tu l'ignores toi-même, et ton innocence ne pénètre pas encore les replis secrets de ton cœur. Ah! fuis le palais où se sont écoulés les jours de ton enfance, et où tu n'as reçu que des leçons de loyauté. Un danger inévitable t'y menace, et tu risques de porter atteinte au blason qui t'est confié. Fuis : il en est temps encore ! ou, si tu restes, tu feras, sans le vouloir, le malheur d'autrui, et tu te prépareras de cuisants remords. Vois ! déjà ton seigneur a lu, mieux que toi, dans ton cœur et dans celui de sa compagne. Nul courroux ne l'anime, mais sa paupière est rougie par les pleurs ; il se penche tristement vers celle qu'il a faite l'arbitre de sa destinée, et qui est la cause, encore innocente, des tourments qu'il endure. Enfant, rends par ton absence le calme et le bonheur à ce couple jusqu'à présent si heureux ! Tu es trop jeune pour que le sourire de la joie ne vienne pas fermer ces lèvres entr'ouvertes par la mélancolie.

C'est ce tableau qui a inspiré à lord Byron quelques vers ; mais il s'est trompé en croyant y voir le portrait de Giorgione, de sa femme et de son fils. On sait que ce peintre n'a jamais eu ni femme, ni enfant.

Deux petits portraits d'hommes, qui se trouvent au Musée de Rovigo, et qui sont de la meilleure manière de ce peintre.

Le portrait de Giorgione, dont j'ai déjà parlé.

Portrait d'un chevalier de Malte (aux Uffizi, à Florence), que M. Viardot trouve d'une vigueur et d'une beauté merveilleuses, mais qu'il confond peut-être avec une œuvre de Sebastiano del Piombo, l'élève de Giorgione, placée dans la même salle, et dont il ne parle pas, quoiqu'elle soit encore plus remarquable, précisément par les mêmes qualités.

Un concert de trois personnes. Une jeune femme et deux moines, dont l'une joue du clavecin et se tourne vers l'autre, comme pour lui donner le ton. Les ciceroni et les peintres occupés à faire de fort bonnes copies des chefs-d'œuvre du palais Pitti, vous diront que ces deux figures représentent Luther et Mélanchton. Il est vrai que l'une est grosse et l'autre maigre, et que Ridolfi les désigne comme les portraits de deux augustins, ordre auquel appartenait Luther.

Mais la galerie Degli Uffizi possède deux petits portraits authentiques des soi-disant réformateurs, peints par leur ami Lucas Cranach, et ils ne ressemblent nullement aux deux moines musiciens de Giorgione. Celui-ci, d'ailleurs, n'avait jamais quitté les terres de Venise, et il était mort depuis plusieurs années quand Luther passa à Padoue en se rendant de Milan à Rome avant sa rébellion, alors qu'il était encore tout à fait inconnu.

Ce tableau ne présente donc pas l'intérêt historique qu'on lui attribue, mais il est, par lui-même, un des plus intéressants spécimens des progrès de l'art. Jamais les écoles italiennes n'avaient encore rien produit de comparable à ces mains, aux muscles d'acier qui pressent les touches de l'instrument, ni rendu, avec l'expression nerveuse de ce musicien qui s'écoute, les facultés de l'homme s'exerçant sur lui-même.

Un portrait d'homme (à l'Académie de Venise) présente la finesse de touche et d'expression, l'art des demi-teintes et du modelé, l'éclat et la chaleur du coloris portés à leur dernière perfection ; et ce chef-d'œuvre est si bien conservé, qu'on le croirait fait d'hier, si, depuis 344 ans, le monde avait possédé un second Giorgione.

La Suonatrice (au palais Manfrini). C'est une jeune femme assise auprès d'un massif de verdure, dans l'attitude de la Corinne de Gérard, mais tournée du côté inverse. Sa tête est ornée des seuls bandeaux de ses cheveux, penchée un peu en arrière et appuyée sur sa main droite; sa main gauche, ramenée en avant, tient encore le clavier d'un luth dont les vibrations ne savaient plus s'élever au niveau des pensées de ce front rêveur; ces beaux yeux ont connu les larmes, et l'énergie de l'âme les a séchées sans en tarir la source. Un suprême dédain respire sur les lèvres de cette jolie bouche; mais la douceur et l'élan du regard montrent que ce mépris ne s'attache qu'à des choses d'ici-bas, tandis que les aspirations du cœur vont au delà et au-dessus de l'horizon terrestre. Voilà pour l'expression.

Quant au *faire*, il résout le problème posé par les trois portraits qui sont dans la salle voisine: donner du relief et de la solidité aux figures, sans demi-teintes apparentes, au moyen de teintes plates. Ce visage et ces bras sont d'une blancheur mate, et cependant ils ont tout le relief de la vie. Il en est de cette peinture et de celle de Raphaël, comme de ces beaux vers si coulants et si faciles, qu'il semble qu'il suffise de prendre la plume pour en écrire de semblables.

Tous ces portraits sont sur toile et sur un fond noir à mi-corps, et de grandeur naturelle, à l'exception des deux petits portraits du moine de Rovigo (palais Manfrini).

La Famille de l'Astrologue. Ce tableau, désigné dans les catalogues par un titre qui ne lui convient pas, devrait s'appeler *l'Horoscope*. Il représente une dame qui, suivie de son page, vient, d'après l'usage du temps, demander à un sage d'Orient l'horoscope de son fils nouveau-né. Au milieu d'un site agreste

éclairé par la lune, la jeune mère, assise, attend l'arrêt du destin; sa main pendante assure la bénédiction maternelle au petit être, couché sur un pan de sa robe et souriant à ses pieds, tandis que le vieillard interroge les astres à travers la brèche d'une muraille en ruine, et que le page, cuirassé, la tête découverte, semble s'associer, par son dévouement, à la destinée encore inconnue de son jeune maître. La scène de ce tableau, des premiers de l'artiste, rentre tout à fait dans ses préoccupations morales, et il a su lui donner le caractère solennel et mystérieux qu'elle comporte. Le profil et les bras de la femme ont la pureté de l'antique. Mais la perspective manque un peu d'aplomb, et le coloris, de transparence.

Les trois Ages de l'homme (palais Manfrini). Les personnages de cette scène sont distribués sur trois plans différents d'un paysage à grande perspective. Deux enfants, endormis l'un sur l'autre, semblent servir de marchepied à un troisième, qui grimpe sur eux en s'appuyant sur un tronc d'arbre mort. A gauche, un jeune homme au regard pensif est assis au pied d'un buisson ; sur ses genoux s'appuie une femme tenant à la main une lyre, dont elle suspend les accords, comme pour demander la cause de cette rêverie. Dans le lointain, on voit un vieillard couché au bord d'une fontaine et, en y regardant de près, on aperçoit une tête de mort entre ses mains. Rien, au premier abord, n'éveille dans l'âme du spectateur le sentiment de la brièveté et du mystère de la vie, mais il se laisse gagner à la mélancolie de ce jeune rêveur ; il revient avec lui aux problèmes éternels de l'anéantissement. Le peintre n'avait pas besoin de ce symbole de la mortalité, qui joue un si grand rôle dans cette scène, quoiqu'il y occupe une si petite place, pour faire comprendre la pensée qui l'a inspiré.

Cette toile fut longtemps attribuée au Titien.

Il est difficile, à la vérité, de distinguer les ouvrages de Giorgione de ceux que Titien peignait dans sa jeunesse, sous l'influence des sentiments et du talent de son ami. Il existe dans la galerie de lord Francis Egerton un tableau représentant

le même sujet, *les quatre Ages*, et dans lequel Titien a imité Giorgione assez fidèlement pour qu'on ait longtemps attribué cette toile aussi au peintre de Castel-Franco. Mais ici le ton briqueté des chairs du jeune homme, le teint olivâtre de la femme, le rapprochement d'un personnage nu et d'un autre vêtu à la Vénitienne, le faire du paysage, tout, jusqu'à l'inachèvement de certaines parties, révèle la main de l'auteur des trois portraits, et surtout de la tempête qui va bientôt passer sous nos yeux. Titien aurait pu peindre un front rêveur, mais non donner à cette rêverie autant de vague, de profondeur et de réalité saisissante. Il a vécu assez longtemps pour ne laisser aucun de ses ouvrages inachevé; il a été chargé de mettre la dernière main à plusieurs de ceux de Giorgione, et celui-ci paraît être un de ceux qu'il n'a pas terminés complétement.

III. *Allégorie mystique : Moïse à l'épreuve des charbons ardents. — Le Jugement de Salomon. — Moïse sauvé des eaux. — La Tempête. — Un Christ à la colonne. — La Nymphe, allégorie religieuse.* Ce n'est pas comme peintre de sujets sacrés que Giorgione brille le plus. Dans cette nature féconde et poétique, le sentiment religieux ne dominait pas. Le monde matériel, il est vrai, ne suffisait pas à son génie. Son imagination dépassait sans cesse l'horizon terrestre, mais c'était plutôt pour se perdre dans les champs immenses de la rêverie et de la poésie, que pour s'élancer dans les régions sublimes de la foi chrétienne. Mais, bien qu'il ne nous transporte pas, comme Raphaël, au septième ciel, il n'y a pas un seul de ses tableaux, soit religieux, soit profane, qui ne s'adresse à l'âme et à l'intelligence autant qu'aux yeux La scène de la petite composition mystique que possède la galerie de Florence, se passe dans une aire dallée entourée d'une balustrade, au delà de laquelle se développe un riant paysage avec cours d'eau, montagnes, vallées, habitations. Au milieu de l'aire est un pommier chargé de fruits et planté dans un vase si petit, qu'il serait renversé par l'arbre, si un enfant ne les tenait l'un et l'autre; d'autres enfants, qui jouent sur les dalles, ramassent et mangent les pommes tombées.

A gauche, dans un angle de l'aire, une femme est assise sur un trône, et à côté d'elle, deux hommes vêtus de longues robes, et dont l'un est armé d'une épée, marchent en dehors de la balustrade. Ces hommes, si je comprends la pensée de l'auteur, sont saint Pierre et saint Paul; l'aire est l'Église; la femme, la sainte Vierge; l'arbre, la religion; le vase, la foi; l'enfant qui le soutient, le Christ, et les autres sont les petits et les simples qui se nourrissent des fruits de l'arbre divin. Quant au paysage, que représente-t-il? J'aurais été tenté d'y voir au moins le paradis terrestre, si je n'avais aperçu au pied d'un rocher, sur la rive, deux centenaires qui ne peuvent appartenir qu'au monde de la vie animale.

Ce tableau pèche, du reste, par la perspective et par le coloris du paysage, qui est plus brillant que naturel. On dirait une page allégorique de Dante. Dans deux autres petits cadres que possède la même galerie, un *Jugement de Salomon* et un *Moïse à l'épreuve des charbons ardents*, il ne faut voir, sans doute, que des ébauches qui devaient être exécutées sur une plus grande échelle. Il en est de même d'un *Moïse sauvé des eaux* (palais Pitti), qui est probablement un premier projet du grand tableau de Milan représentant le même sujet, et qui passe pour une des œuvres capitales de Giorgione.

Une Tempête apaisée par saint Marc, saint Nicolas et saint Georges (Académie de Venise). Le tableau représente un navire battu par une mer furieuse et dans les agrès duquel s'agitent des êtres de forme humaine, mais d'une couleur de feu; au premier plan, des hommes semblables, les uns assis, les autres debout dans une barque, ont les attitudes de rameurs luttant contre les flots. A droite, trois saints paraissent dans un esquif un peu plus éloigné.

Quel est le sujet de cette composition singulière?

Le peintre l'aurait-il puisé dans son imagination féconde et poétique? Le voici, ce sujet, tel que nous l'avons trouvé dans un vieux recueil de légendes de la bibliothèque de Saint-Marc. Dans l'année 1514 une tempête effroyable éclata sur Venise, l'A-

driatique menaçait de déborder et d'inonder la ville. C'était en vain que le doge et tous les grands seigneurs allaient en procession à l'église de Saint-Marc supplier le saint patron de Venise de veiller sur sa cité favorite. Le danger devenait de jour en jour plus imminent. Un soir, un pauvre pêcheur était assis auprès de sa petite barque, sur le quai des Esclavons. Il regarda d'un œil triste le ciel assombri, il écouta le hurlement du vent, et il se demanda comment il parviendrait à pourvoir aux besoins de ses petits enfants, si l'orage ne s'apaisait pas bientôt, quand, tout d'un coup, un homme d'une taille haute et majestueuse, enveloppé d'un grand manteau de pourpre, parut et exigea qu'on le conduisît au Lido (1).

Le pêcheur, étonné, lui répondit que c'était impossible par un pareil temps; mais l'étranger insista, et, dominé par cette voix à la fois douce et impérieuse, le pêcheur se laissa vaincre. Ils s'embarquent et, malgré la fureur des flots, ils gagnent en sûreté le lieu de leur destination. Mais, à peine arrivés, voilà qu'un second voyageur s'élance dans le bateau, et notre pauvre pêcheur se trouve forcé de ramer vers l'île de Murano, à une distance considérable. Là, on embarque un troisième, qui les attendait sur la rive; puis le premier ordonne qu'on dirige le bateau de nouveau vers Venise. A chaque instant, l'orage devient de plus en plus terrible; le tonnerre gronde, l'éclair sillonne les nues, et la mer bouillonnante menace d'engloutir le frêle esquif, quand, au milieu des ténèbres, on aperçoit, à la lueur funèbre des éclairs, un vaisseau qui fend les vagues écumantes avec une rapidité surhumaine. Dans les cordages et sur les vergues courent des démons dont les yeux et les bouches lancent des flammes, tandis que, d'un geste de triomphe, ils étendent les bras vers la cité des doges. Le pêcheur, plus mort que vif, laisse tomber les rames; mais le premier des étranges voyageurs se lève, et, étendant la main vers le vaisseau diabolique, fait le signe de la croix, et, d'une voix qui vibre comme une trompette d'argent au milieu du fracas des éléments, il prononce le nom sacré du fils de Dieu, et

(1) Un des îlots de Venise; c'est là que Byron se promenait tous les jours à cheval, c'est là qu'il voulait être enterré s'il fût mort à Venise.

commande aux démons de rentrer dans l'enfer d'où ils sont sortis. A l'instant même le vaisseau, les diables, tout disparaît au fond des eaux.

Un cri horrible se fait entendre; puis le ciel s'éclaircit, la mer s'apaise, et en quelques instants on arrive au port. Les voyageurs débarquent, et celui qui s'était d'abord présenté, se tournant vers le pêcheur : « Mon ami, lui dit-il, remercie Dieu de t'avoir élu comme l'instrument du plus grand service qui ait été jamais rendu à la république. Va demain trouver le doge; dis-lui que tu as été choisi par saint Marc et ses deux compagnons pour les conduire à la rencontre des démons qui devaient cette nuit même engloutir Venise dans les flots de l'Adriatique. Porte-lui cet anneau en témoignage de la vérité de tes paroles, et adieu! En prononçant ces mots, le saint tira une bague de son doigt et la remit au pêcheur; puis il disparut. Le lendemain, le pêcheur sollicita une audience du doge et du grand conseil, et leur raconta les événements de la veille.

On reconnut la bague à l'instant même comme étant celle dont on se servait chaque année pour les fiançailles de Venise avec l'Adriatique.

Le pêcheur reçut non-seulement une récompense, mais encore une pension annuelle, et pendant deux siècles, la république célébra par des processions magnifiques l'anniversaire de ce jour mémorable. Cette même tradition a fourni à Paris Bordone le sujet d'un tableau célèbre qui se trouve également à l'académie des Beaux-Arts.

Chacun des peintres a choisi le côté de la tradition qui convenait le mieux a son génie. Paris Bordone a saisi le moment où le pêcheur présente au doge et aux sénateurs qui l'entourent l'anneau que le saint lui a remis.

Giorgione, au contraire, s'approprie ce qu'il y a de sombre et de mystérieux dans la légende, et on trouve dans cette composition singulière toutes les qualités qui distinguent son pinceau. Rien de plus énergique que les effets et les muscles tendus des hommes de la barque infernale.

A la profondeur des ténèbres, à la sombre lueur répandue

sur quelques vagues, à la couleur rougeâtre de ces démons, on croit sentir le soufre, et l'on comprend que les éléments sont livrés à des puissances surnaturelles. Mais ici comme dans son tableau des *Trois Ages de l'homme*, il semble que l'artiste ait voulu, par une imitation peu apparente, donner au spectateur attentif un dernier contrôle de son impression qui caractérisât positivement la nature de la scène. En s'approchant de ces vigoureux rameurs, on leur voit au bas des reins un petit appendice recourbé qui ne peut appartenir qu'aux équipages de Belzébuth.

Le Christ à la colonne (Musée de Rovigo). La même vigueur se remarque ici dans les deux bourreaux qui frappent le Christ, attaché et les mains derrière le dos. Non-seulement leurs figures, mais leurs mouvements expriment le mépris et la rage, tandis que le Sauveur les regarde avec l'expression la plus touchante de miséricorde et de pardon. Son corps, bien qu'exténué par les souffrances, présente toute la pureté des formes humaines.

Les trois personnages, qui réunissent les trois tons de chair adoptés par le peintre (car les membres des deux exécuteurs sont nus, à l'exception d'une seule jambe), sont traités avec un soin de détails et de nuances qui révèle une connaissance approfondie de l'anatomie. Ce tableau, dont les personnages, ainsi que ceux du précédent, sont de grandeur demi-nature, a dû être un de ses derniers ouvrages.

Le sentiment religieux s'y fait sentir plus que dans aucun autre. Son âme, épurée par la douleur, commençait-elle à se tourner vers le ciel pour y puiser des inspirations plus élevées et plus divines? En remontant à ses débuts, on pourrait suivre jusqu'à la fin de son œuvre la marche de sa pensée, qui d'abord se pose le problème de la destinée humaine; puis, convaincue de l'impuissance de la raison arrivée aux consolants mystères de la foi, conclut par la suprême leçon qui contient toute la règle de la vie : aimer, souffrir et pardonner. Il me reste à parler d'une toile qui, sous le rapport de l'exécution et de l'effet, me paraît avoir atteint les dernières limites du possible ; et je dois en signaler la perfection avec d'autant plus d'insistance, qu'elle a été omise

dans l'excellent Guide de M. Viardot. Cette toile, qui est peut-être le chef-d'œuvre de la peinture profane, représente à mi-corps et de grandeur naturelle une nymphe poursuivie par un satyre. Elle rappelle la nymphe de Virgile, dont le peintre semble s'être inspiré :

« Et fugit ad salices et se cupit ante videri. »

Animée d'une coquetterie provoquante, cette figure, d'une beauté lascive, quoique un peu farouche, passe comme une apparition fuyant dans l'ombre qui enveloppe ses contours. Au coloris le plus profond et le plus chaud, à la touche la plus délicate et en même temps la plus sûre, à l'imitation qui se rapproche le plus de la réalité la plus poétique, cette tête joint le mérite de cette expression, particulière à Giorgione, qui n'est pas celle de ces émotions violentes de l'âme facile à rendre par la contraction des muscles, mais qui résulte seulement du regard et de quelques traits indescriptibles de la physionomie. Les quatre siècles et demi qui ont passé sur cette magique peinture, loin de l'avoir altérée, semblent, au contraire, avoir ajouté à la chaleur de ses tons, comme il arrive aux beaux marbres de la Grèce ; et cette remarque s'applique surtout à une répétition que possède le palais Corsini, à Florence, et qui est certainement de la main de Giorgione, car il avait senti qu'il s'était surpassé lui-même dans cet ouvrage, devant lequel la critique reste muette et qui est au-dessus de toute description et de tout éloge.

Voilà ce que nous avons pu étudier de l'œuvre dispersée d'un artiste supérieur, du moins dans le domaine de l'idéal, à son imitateur Titien et, sous tous les rapports, à son élève Sebastiano del Piombo, que Michel-Ange n'a pas craint pourtant d'opposer à Raphaël. Nous aurons encore à revenir sur les mérites qui lui sont propres, en constatant ce que lui a emprunté l'école vénitienne, dont il a été le principal fondateur, quoiqu'on ait jusqu'ici donné ce titre à Gian Bellini, qu'il a laissé si loin derrière lui. Dans l'œuvre de Raphaël lui-même, nous retrouverons son influence. Mais, bien qu'on le compte dans la pléiade des génies créateurs de l'art italien, nous croyons qu'il n'a

pas encore été complétement compris et mis à la place qui lui était due.

Nous regrettons que les pâles esquisses que nous venons de tracer ne puissent la lui assurer; car si on aime à rendre justice à ceux qui ont pu parcourir une longue carrière de succès et de gloire, un intérêt encore plus sympathique ne s'attache-t-il pas à celui qui a atteint la perfection de l'art avant la maturité de l'âge, et que les souffrances de l'âme ont enlevé à une existence encore remplie de si magnifiques promesses?

Mars 1857.

LUCIEN DAVESIÈS DE PONTÈS.

DOCUMENTS INÉDITS

RELATIFS

A L'HISTOIRE DE L'ACADÉMIE DE SAINT-LUC.

Nous avons recueilli avec soin, dans la *Revue universelle des Arts*, tout ce que nous avons pu rencontrer de renseignements historiques sur l'Académie de Saint-Luc, dont la longue existence se trouve intimement liée à l'histoire de l'art en France et qui pourtant n'a laissé presque aucune trace de ses actes et de ses travaux. Sept livrets de ses expositions de peinture et de sculpture, si rares et si peu connus, ont été réimprimés dans les tomes XIV, XV et XVI de notre collection : ce sont les livrets des expositions de 1751, 1752, 1753, 1756, 1762, 1764 et 1774. Nous ne croyons pas qu'il y en ait eu d'autres. Notre tome XVI contient, en outre, un *État de l'Académie de Saint-Luc au moment de sa suppression en* 1776.

Cette Académie avait des registres, des archives, qui remontaient peut-être à son origine au XVe siècle; mais, malgré nos recherches, nous n'avons pas jusqu'à présent retrouvé le moindre document appartenant à ces archives, que nous ne regardons pas cependant comme absolument perdues. Un heureux hasard les fera sans doute découvrir dans les dossiers d'une étude de notaire de Paris, sinon dans un dépôt public. En attendant, voici quatre pièces inédites que nous empruntons à un manuscrit

de la Bibliothèque de l'Arsenal, intitulé : *Portefeuille de M. de Paulmy*, in-fol. n° 146, Belles-Lettres. Ces pièces, dont nous n'avons sous les yeux que les copies, se rapportent à la querelle qui s'était élevée entre l'Académie royale de peinture et de sculpture et l'Académie de Saint-Luc, dont le marquis de Paulmy était protecteur, lorsque l'Académie de Saint-Luc voulut rivaliser ouvertement avec l'Académie royale en faisant, comme celle-ci, des expositions publiques et en obtenant du roi des lettres patentes qui confirmassent ses anciens priviléges. La querelle dura dix ou quinze ans et se termina par la suppression de l'Académie de Saint-Luc.

A VENISE, LE 29 JANVIER 1768.

J'ay reçu, Monsieur, votre lettre du premier de l'année; je vous remercie des marques d'attention que vous m'y donnez à l'occasion de son renouvellement et je souhaite qu'elle soit pour vous remplie de toutte sorte de satisfaction.

J'ay lu tous les papiers que vous m'avez adressez concernant l'Académie de Saint-Luc; l'éloignement où je me trouve de Paris me met peu à portée de décider en connoissance de la situation de leurs affaires; il y a nombre de propositions sur lesquelles je sens qu'il faudroit, avant que de se déterminer, avoir entendu les uns et les autres; il seroit nécessaire aussi que je pusse m'aboucher avec M. le procureur du roy pour balancer les inconvéniens et les avantages de quelques-uns des articles contenus dans le plan d'arrangement qu'on a proposé. Je vous prie donc de dire à M[rs] les députez qui ont signé le mémoire, que je l'ay lu avec attention, que je ne doute pas que M. le procureur du roy n'ait eu en vue le bien de l'Académie dans ce plan d'arrangement, qu'il ne m'en a pas fait part parce qu'il aura vraisemblablement bien senti la difficulté de le concerter avec moy, étant aussi éloignés que nous le sommes; que je leur conseillerois, avant que de présenter à M. de Saint-Florentin un mémoire sur lequel il ne manque pas de consulter M. le procureur du roy, de faire plustôt à ce dernier leurs représentations, et de discuter avec

eux pied à pied les différens objets du projet; d'y acquiescer ensuite s'ils sont contens des changemens qu'on y feroit, ou de laisser les choses dans l'état où elles sont, et de prendre patience jusqu'à que je sois à Paris; j'y retourneray peut-être dans le courant de cette année, et je pourrois alors, étant sur les lieux, donner la dernière main au projet de règlement que j'ay depuis si longtemps en vuë, et dans lequel je tâcherois de maintenir l'honneur de l'Académie en ménageant les intérêts de la communauté.

Soyez persuadé, monsieur, des sentiments d'estime et de confiance que je conserveray toutte ma vie pour vous.

ACADÉMIE DE SAINT-LUC.

Monseigneur,

M. Moreau, procureur du roy, dans une assemblée où il se trouva, fit un discours pour engager à la conciliation, et il mit sur le bureau le projet d'arrangement dont la copie est cy-incluse, en invitant les jurés et les officiers à l'examiner chacun de leur côté, et à lui donner leur réponse.

La copie nous en a été remise par M. Daillé-Lefèvre, juré comptable actuel, et nous avons apris indirectement que le plus grand nombre des jurés acquiescent à tous les articles, à l'exception du quatrième, qui concerne le secrétaire.

De notre côté, nous remettrons à M. Moreau la réponse dont nous suplions *Votre Excellence* d'agréer la copie qui est cy-jointe, et de vouloir bien nous faire part de ses intentions sur la réponse que nous ferons, si *Monseigneur* nous dit d'en faire une autre. Nous suplions aussi Votre Excellence d'agréer que nous lui fassions quelques observations sur ce projet.

Il nous paroît être donné par l'un des anciens jurés, et nous en soupçonnons beaucoup M. Remy, fort lié avec M. Cochin et

Bachelier; on y voit même des observations qui font corps avec les articles, tandis que si elles devoient exister, elles eussent dû être séparées et mises en notes.

Ce projet est tout à fait contraire au plan que Votre Excellence a donné et que plus de 60 académiciens ont aprouvé.

Si l'on adoptoit le projet remis par M. Moreau, les abus seroient les mêmes et encore plus grands, puisqu'il authoriseroit la nomination des conseillers et des directeurs dans ceux qui ne connoissent ni la peinture ni la sculpture, ce qui est défendu par l'article 20 des statuts de 1730.

Le premier article annonce la volonté de donner la prépondérance aux académiciens pour les réceptions par mérite; mais cet article, comparé avec le 6 et le 7, les prive de cette prépondérance.

Les jurés veulent être 30 contre 26 académiciens.

C'est-à-dire les jurés en charge	4	30
Douze anciens	12	
Deux recteurs nouveaux.	2	
Les 12 conseillers en exercice que l'article 6 assure devoir être pris ailleurs que dans les artistes	12	

Et il donne de voix à l'Académie :

Les deux recteurs perpétuels.	2	26
12 professeurs et 12 adjoints en exercice .	24	

La prépondérance n'y est donc point.

L'article 2 suppose qu'il y a eu des réceptions par mérite, sans examen et sans avoir présenté un morceau.

Les officiers attestent que tous ceux qui n'ont payé que 100 l. et 12 pistoles et même davantage, au lieu de 30 ou 40 l qu'ils devoient pour être reçus par mérite, ont présenté leur morceau, et qu'il a été examiné avant leur réception ; et ils prient les jurés de nommer ceux des reçus par mérite sans avoir payé, dont le talent et le morceau n'ayent pas été examinés.

Mais à l'égard de tous ceux des artistes qui ont payé depuis 500 l.

jusques à 647, 700 et même 800 l. et au delà pour être reçus, il n'est pas proposable de les suposer reçus par mérite et d'exiger d'eux, après leur payement et leur réception, encore le présent d'un morceau ; ce seroit exiger un troisième payement, puisque le plus ignare de tous les hommes, sans être aprentif de Paris, ne doit payer que 400 l. pour être reçu maître dans cette communauté.

Les officiers savent bien que ceux qui ont ainsi payé ont été énoncés par le secrétaire des jurés, sur les registres, comme reçus par mérite sans énoncer le payement ; mais cette précaution, honorable pour les artistes, est un expédient des jurés qui étoient en charge et des anciens pour s'aproprier la totalité du payement au préjudice de l'artiste et de la communauté, en ne donnant de la somme payée que les 25 ou 30 l. accoutumées pour la lettre de maîtrise de M. le procureur du roy.

Il ne seroit pas juste d'exiger encore un morceau de ces artistes, qui ont déjà payé le double de ce qui est dû par l'homme du monde le plus inepte et le plus ignorant ; et si la précaution demandée par les jurés a pour but de désigner les véritables artistes, l'un des articles du plan de Votre Excellence y a prévu par le recensement dans lequel Monseigneur est authorisé.

L'article 3 est dans le même cas que le premier : il contient même des expressions qui changeroient et altéreroient beaucoup le droit du protecteur pour la nomination des recteurs perpétuels,

Cet article 3 exige son agrément et sa présence à la nomination, et attribuë au moins indirectement la nomination à l'assemblée, tandis que l'assemblée n'a pas le droit de nommer, mais seulement d'élire deux sujets pour chaque place vacante de recteur, et de les présenter au protecteur.

Le protecteur a seul le droit de nommer l'un des deux présentés, et même de n'en nommer ni l'un ni l'autre, droit bien différent de celui auquel le nouveau projet restraint le protecteur.

L'article 4 paroît bon, il concerne le secrétaire. Nous avons demandé sa destitution au Parlement ; M. Daillé-Lefèvre, juré

comptable actuel, l'a également demandé au Parlement; un grand nombre des anciens ont opiné de même, mais le plus grand nombre a d'abord dit de le conserver, parce qu'ils craignent, par raisons, ce secrétaire.

Depuis il y a 24 anciens, 2 des quatre jurés actuels, et plusieurs modernes et jeunes qui ont signé sur un papier volant la destitution de ce secrétaire : cette destitution a été remise à M. Moreau par le juré comptable, mais elle n'est point en règle, n'étant ni sur le registre, ni faite dans une assemblée. A l'égard du registre, c'est le secrétaire qui l'a et ne s'en désaisit point; quant à une assemblée pour le destituer, il sera difficile d'en venir à bout, parce que même les signans, craignant le secrétaire, n'oseront peut-être point dire hautement leur opinion.

L'article 5 a été et sera bon lorsque les directeurs et les conseillers n'auront été choisis que dans les artistes figuristes; mais comme, d'un côté, presque tous les directeurs anciens et actuels n'ont jamais été et ne seront jamais figuristes, ni même seulement artistes, d'un autre, la faculté demandée par l'article 7 de nommer d'eux-mêmes à l'avenir les directeurs, jamais les artistes n'auroient la prépondérance des voix dans les objets qui ne sont que purement académiques. En voici la preuve :

Les jurés demandent pour eux :

Les voix des quatre en charge cy	4	14
Recteurs mouvans	2	
6 anciens directeurs (ils en demandent même, dit-on, 12, par leur réponse)	6	
Conseillers.	2	
Ils ne donnent pour les voix des artistes que les		
Recteurs perpétuels	2	12
Professeurs	6	
Adjoints	4	

Ainsi, en disant qu'ils accordent la prépondérance des voix aux artistes, ils proposent le contraire effectivement dans ce qui n'est qu'académique, à plus forte raison pour ce qui concerne le

maniement des deniers de la communauté, maniement que les artistes ne demandent point du tout.

L'article 6 concerne les conseillers pour les nommer ailleurs que dans les artistes, afin de les nommer ensuite directeurs. C'est précisément la source de tous les abus et l'infraction aux statuts, qui veulent qu'on ne nomme directeurs de l'Académie et communauté que dans les plus capables, les plus habiles des peintres ou sculpteurs, parmi les professeurs adjoints ou conseillers.

Il faut donc être artiste et même dans la figure pour être nommé conseiller ; ou bien que les conseillers ne puissent être nommés directeurs.

Dès lors, il faut, ou qu'il n'y ait point de conseillers ou que ceux qui seront nommés conseillers sans être artistes figuristes, et même les plus habiles, ne puissent être nommés directeurs.

Voilà l'esprit et la conséquence des articles 20 et 23 des statuts de 1730 et de l'équité.

L'article 7 concerne le directorat; on y a répondu sur l'article précédent.

Si la faculté de nommer des conseillers n'existoit qu'à défaut de professeurs ou d'adjoints, et si, pour être nommé, on n'exigeoit point la consignation à présent de quatre à cinq mille livres pour chaque élu, il y auroit toujours des professeurs ou adjoints pour être élus directeurs, et en ce cas la faculté réservée seroit sans fruit pour les jurés et les conseillers; mais cette faculté n'est point demandée ainsi, et la consignation exigée est dans la restriction mentale, au moyen de quoi le nouveau projet proposé laisseroit les abus et en assureroit encore davantage la continuation, puisque l'on propose aux artistes une véritable réformation des statuts sur les articles qui font la baze de l'Académie et la loi de la communauté, en donnant aux artistes la direction et la prépondérance des voix, non seulement pour ce qui est purement académique, ce qu'ils veulent conserver ou plustot recouvrer, mais encore, ce qui n'est que le gouvernement de la communauté et le maniement de ses deniers, portions que les officiers abandonneront volontiers, si on fait un

arrangement, parce qu'en un mot ils désirent l'honorifique, c'est-à-dire l'administration et la régie de l'Académie et ils laisseront, par arrangement, l'utile aux jurés en charge et aux anciens.

Voilà, Monseigneur, les idées que nous avons conçues sur le projet de M. Moreau; nous suplions Votre Excellence de les réformer par les siennes et de nous guider, si nous devons faire une réponse détaillée à ce nouveau projet.

Nous croyons aussi, Monseigneur, que le véritable parti serait de solliciter et d'obtenir les lettres patentes dont Votre Excellence a bien voulu flatter notre espérance; nous en avons prié M. Moreau, mais sera-t-il possible de les obtenir? C'est le principal moyen, et peut-être l'unique, d'empêcher que les jurés ne nous destituent chaque année par douzaine, comme ils ont fait, afin de nous diviser et de détruire notre zèle pour le bien de l'Académie.

M. de Marigny formant toujours un obstacle à l'obtention de ces lettres, nous présenterons à M. de Saint-Florentin le plan cy-joint : Votre Excellence voudroit-elle bien l'apuyer de sa protection auprès de lui?

Agréez, Monseigneur, que nous réitérions, à la fin de cette année et pour celle que nous allons renouveller, l'assurance de nos hommages. L'année prochaine sera fort heureuse pour nous, si Votre Excellence nous continuë ses bontés.

Monseigneur est le protecteur et le père de notre Académie ; Votre Excellence en deviendra le véritable créateur, si notre Académie prend la consistance qui lui est duë et que Monseigneur veut bien lui assurer.

Nous sommes, avec le plus profond respect, Monseigneur, de Votre Excellence, les très-humbles et très-obéissans serviteurs,

Les députés de l'Académie de Saint-Luc :

(*Signatures:*) LEFEURE, DURAND, COURREGER, ATTIRET.

Paris, 31 décembre 1767.

Copie du plan d'arrangement, remis et proposé par M. Moreau, procureur du roi.

ARTICLE PREMIER.

Toutes les réceptions par mérite à l'avenir se feront de la manière qu'il est dit cy-après, savoir : dans une assemblée convoquée et composée des quatre directeurs en charge, de douze anciens, pris par rang de réception et alternative par ordre du tableau, ensuite de tous les officiers de l'Académie, savoir des recteurs, professeurs, adjoints et conseillers, tant en exercice que vétérans, ce qui donnera aux officiers de ladite Académie la prépondérance des voix auxdites délibérations.

ART. 2.

Tous les récipiendaires par mérite ne pourront être reçus à l'avenir que sur un morceau qu'ils présenteront et sur lequel on jugera de leur talent : l'on observe que plusieurs des officiers actuels n'ont point encore fourni leurs morceaux de réception, et que ce n'est que sur une légère idée de leur talent qu'on les a reçus; il ne sera pas difficile de connoître ceux qui sont dans ce cas, lesquels seront tenus d'en fournir un pour être examiné par leurs confrères, et ensuite, s'ils sont trouvés bons, d'être placés dans le bureau de l'Académie conformément aux statuts.

ART. 3.

Que les assemblées seront composées de la même manière qu'il est dit par le précédent article, lorsqu'il se trouvera des places vacantes, soit par mort ou démission volontaire d'officiers de l'Académie, excepté celles des recteurs, lesquelles nominations seront faites de l'agrément du protecteur et en sa présence, comme il est dit par les statuts.

ART. 4.

Comme la nomination du secrétaire actuel est contre le vœu des statuts, n'ayant pas la qualité requise, et que cet homme dé-

plaît à beaucoup de parties intéressées, il convient de remercier celui-ci et d'en élire un autre pris dans la communauté, et dans une assemblée générale.

ART. 5.

A l'égard des mutations d'officiers énoncées en l'article 19 des statuts de ladite communauté, lequel s'explique en ces termes : « Pour maintenir en l'Académie les exercices en vigueur et « empêcher le relâchement, il convenoit de changer au bout « d'un certain temps quelques-uns des officiers, pour leur en « substituer d'autres ; cette mutation se fera tous les trois ans, « immédiatement après la distribution des prix. » Il y sera procédé par les quatre directeurs en charge, les quatre recteurs et par six anciens directeurs, six professeurs, quatre adjoints et deux conseillers, lesquels auront été nommés à cet effet, ainsi que pour le jugement des prix, dans une assemblée générale de la communauté. L'on ne voit pas que cet article soit susceptible de réforme pour exciter l'émulation tant des officiers que des élèves, d'autant que l'on remarque que les voix y sont égales. L'on ne peut se dispenser d'exécuter cet article, pour qu'aucune des parties ne devienne trop puissante.

ART. 6.

La communauté aura le droit de nommer aux places vacantes de conseillers, ainsi qu'il s'est pratiqué jusqu'à présent dans lesdites assemblées, composées comme il est dit dans l'article 41 des statuts, attendu que l'on remarque que cette place, dans son principe, est plus pour maintenir le bon ordre que pour l'enseignement des élèves.

ART. 7.

Les élections au directorat se feront en la manière ordinaire et dans une assemblée composée ainsi qu'il est dit par l'article 22 des statuts et ce en faveur des personnes nommées aux places de conseillers par la communauté à défaut de professeur et d'adjoints, la communauté ne pouvant rester sans se donner des chefs.

A Monseigneur le comte de Saint-Florentin, ministre et Secrétaire d'Etat.

Monseigneur,

Les officiers de l'Académie et communauté de Saint-Luc représentent très humblement à Votre Grandeur qu'ils ont présenté avec M. le marquis de Paulmy, protecteur de leur Académie, une requête au roi pour obtenir un arrêt et des lettres patentes sur différens articles nécessaires au régime de cette Académie.

Les suplians ont apris que M. le marquis de Marigny sembloit s'oposer à cette demande par une lettre qu'il avoit écrite à Monseigneur, dans la persuasion que ces lettres patentes demandées tendoient à déprimer et même à détruire l'Académie royale de peinture et de sculpture; mais les suplians sont persuadés que M. le marquis de Paulmy a prouvé à M. le marquis de Marigny que, bien loin de vouloir détruire ni déprimer l'Académie royale, les lettres patentes demandées ne sont relatives qu'au régime particulier de l'Académie et communauté de Saint-Luc, et que cette Académie reconnoissant la primauté de l'Académie royale, par son titre, par le nombre et les talens des membres qui la composent, l'Académie royale n'auroit jamais la moindre chose à craindre de celle des suplians.

Mais si M. le marquis de Marigny persiste dans son opposition, elle ne doit point empêcher que les lettres patentes ne soient accordées, sauf à lui ou à l'Académie royale à former opposition à l'enregistrement au Parlement, à moins qu'il ne forme cette opposition au conseil par une requête communiquée et signifiée à l'avocat des suplians; sans cela, M. le marquis de Marigny surprendroit l'effet de la justice qui leur est duë, tandis que les suplians ignoreroient quelle est leur partie adverse, et les motifs sur lesquels son oposition est fondée.

Dans ces circonstances, Monseigneur est très humblement suplié de vouloir bien accorder aux suplians l'arrêt et les lettres patentes qu'ils ont demandé dès le mois de décembre 1766,

sauf à M. le marquis de Marigny ou à l'Académie royale de peinture de former oposition à leur enregistrement au Parlement, ou engager M. le marquis de Marigny à donner en son nom ou en celui de l'Académie royale de peinture, et à signifier à M. Hermant, avocat des suplians et de M. le marquis de Paulmy, une requête qui contienne l'oposition et les moyens de M. le marquis de Marigny, afin que, les suplians lui répondant, Monseigneur soit en état de rendre justice à celui ou ceux auxquels elle sera duë.

Les suplians continueront leurs vœux pour la conservation et prospérité de Votre Grandeur.

REPRÉSENTATION PEINTE ET GRAVÉE

DE LA

PROCESSION DE LA LIGUE.

On trouve, dans la plupart des anciennes éditions de la *Satyre Ménippée,* une gravure pliée qui représente la célèbre procession de la Ligue ; mais l'estampe originale d'après laquelle cette gravure a été faite est fort rare et par conséquent très-peu connue. Comme on en ignore l'auteur, elle n'a pas été décrite dans l'ouvrage de M. Robert Dumesnil ni dans le *Manuel de l'amateur d'estampes,* de M. Leblanc. M. Bonnardot en parle sommairement dans son Histoire de la Gravure en France.

Nous avons rencontré, dans le *Journal encyclopédique* que P. Rousseau publiait à Bouillon (année 1765, juillet et août), deux lettres très-intéressantes concernant cette gravure originale : l'une est du savant archéologue l'abbé de Tersan ; l'autre, du polygraphe troyen Grosley. Ces deux lettres méritent d'être tirées de l'oubli où elles dormiraient éternellement dans l'immense collection du *Journal encyclopédique.* P. L.

LETTRE DE L'ABBÉ DE TERSAN

au sujet de l'estampe qui représente la Procession des Ligueurs.

Vous connoissez, messieurs, ces vers du 4e chant de la *Henriade :*

(LA DISCORDE.)

Elle appelle à grands cris tous ces spectres austères,
De leur joug rigoureux esclaves volontaires.
. . . .
Le monstre au même instant donne à tous le signal ;

Tous sont empoisonnés de son venin fatal.
Il conduit dans Paris leur marche solennelle ;
L'étendard de la croix flottait au milieu d'elle.
Ils chantent, et leurs cris dévots et furieux
Semblent à leur révolte associer les cieux.
On les entend mêler, dans leurs vœux fanatiques,
Les imprécations aux prières publiques.
Prêtres audacieux, imbécilles soldats,
Du sabre et de l'épée ils ont chargé leurs bras;
Une lourde cuirasse a couvert leur cilice.
Dans les murs de Paris, cette infâme milice
Suit, au milieu des flots d'un peuple impétueux,
Le Dieu, ce Dieu de paix qu'on porte devant eux.

Ils rappellent, vous le sçavez, cette fameuse procession du 10 février 1593, où 1,200 moines, conduits par le docteur Rose, donnèrent à Paris le spectacle de ce que peuvent des âmes fortement émües par un zèle mal entendu et mal dirigé.

On sçait que ces nouveaux soldats, en défilant en présence du légat, voulurent faire une décharge de leur mousqueterie, et qu'un d'eux, peu accoutumé à manier de telles armes, eut la maladresse de tuer un des spectateurs.

Vous n'ignorez pas combien cet événement tient une place importante dans l'histoire de nos mœurs. Il peint énergiquement l'espèce de fureur qui agitoit alors la moitié des Français. En rappelant les fautes de nos pères, il doit nous rendre plus doux, plus humains, plus tolérans, et tout ce qui y a rapport est, par la nature même de ce fait, intéressant et curieux.

Je me souviens d'avoir vu dans l'édition de la *Satyre Ménippée* de Le Duchat, 3 vol. in-8°, une estampe où cette procession est représentée; mais, n'ayant plus le livre sous les yeux, je ne peux m'en rappeller l'ordonnance. Sans doute, elle a été copiée d'après l'estampe originale que l'on en fit alors, et qui doit être encore dans plusieurs cabinets de curieux.

Je ne la connoissois pas, et un heureux hasard me l'a offerte, où j'aurois soupçonné le moins de la trouver.

J'ai passé, en me rendant ici, par Château-Châlons, très-ancienne abbaye de cette province, habitée par des chanoinesses

de la première qualité. La situation du monastère est la plus riante et la plus agréable. L'église est antique, mais élégante et décorée, et, ce qui vaut mieux que des bâtiments, le chapitre est très-bien composé; l'abbesse (M[de] de Watteville) en fait les honneurs avec la plus grande distinction.

C'est chez elle qu'après avoir observé, avec la curiosité d'un voyageur, portail, tombes, inscriptions, etc., j'ai vu le singulier tableau dont je vous entretiens.

L'estampe est en trois feuilles colées sur toile, enluminées proprement et recouvertes d'un vernis, ce qui de loin lui donne un air de peinture; sa largeur dans la bordure est de 3 pieds 6 lignes. Sa hauteur, d'un pied 8 pouces et demi. Les figures ont entre 6 et 7 pouces de hauteur, et j'en ai compté plus de deux cents. Au haut du tableau, est l'inscription suivante :

Amburbica armati sacricolarum agminis pompa. Lutetiæ MDXCIII IV Eid. febr. exhibita Dnô Rose, Collegii Sorbonici Navarreni Præfecto, et Acad. Rectore Duce, gladio, bipenni et crucis simulacro præeunte. C'est-à-dire : *Procession faite dans Paris par les moines, le 4 des Ides* (le 10) *de février* 1593, *sous la conduite du docteur Rose, grand-maître du collége de Navarre et recteur de l'Université, en tête de laquelle étoient l'épée, la hache et l'étendart de la croix.*

Au bas sont des vers que je vais également transcrire :

Regina multis terra sectis Gallia,
Quid heu! Thyesteo illigata fascino,
Superba Iberi frena inaudax sustines?
Quo prisca virtus gentibus quondàm omnibus,
Quâ par vigebas pulsa cessit? quo fides
Spectata duris, auri ut aura in ignibus?
Quin Martium resume fortes spiritum;
Emancipari nec coronam vertice
Tuo perenne debitam pretio sinas,
Salutis et memor solo procul tuo
Plorare coge, et vapulare quos juvat,

Mutare libros sacra ritus hostibus
Armis avita jura demergentibus,
Plebem ducesque concitare ut principem
Gallum gerant, tirannum Iberium deserunt.

Le lieu de la scène est un carrefour, de manière que l'extrémité de la procession est prolongée et se perd à la vue dans la profondeur d'une rue, et que le commencement se déploye et se développe dans l'angle.

A la tête est le docteur Rose, en robe rectorale, le crucifix à la main et une pertuisane sur l'épaule droite. De petits moinillons, le scapulaire retroussé, avec des boucliers et des casques, le précèdent et l'accompagnent. Plusieurs jacobins et cordeliers cuirassés, le pot en tête, l'épée au côté, la halebarde dans une main, et quelques-uns le poignard dans l'autre, paroissent voltiger sur ses ailes et faire les fonctions de sergens de bataille.

Après le docteur Rose est un gros jacobin, la cuirasse sur l'estomac, la tête couverte d'un casque, et portant sur l'épaule, en guise de mousqueton, une énorme épée. A sa droite est un capucin également casqué, un crucifix à la main droite, le bouclier dans l'autre, et l'épée au côté gauche, faisant pendant avec un rosaire à gros grains, qui tombe à droite. Ce sont sans doute les capitaines de la troupe. Quelques soldats armés de pied en cap les environnent, apparemment pour écarter la foule.

Vient ensuite toute la procession, dont chaque rang est composé de 5 moines, jacobins, capucins, cordeliers, carmes, chartreux, célestins, bernardins, etc., les uns avec des casques, ceux-ci avec de simples bonnets, d'autres la tête dans leurs capuces. Les premières files sont armées de grosses arquebuses, mousquets à rouets et à crocs, avec l'épée, le fourniment et la mèche. Les suivantes n'ont que des halebardes ou pertuisanes.

La marche est battue par un tambour, et le son qu'il produit paroît animer ces nouveaux guerriers.

Au milieu du bataillon est un grand étendart porté par un capucin. Il flotte dans l'air, et l'on y voit représenté saint Michel, vainqueur du diable, qu'il terrasse et foule aux pieds; une croix et une ancre, simboles d'une flatteuse espérance.

Toute la troupe défile à la vue d'une multitude de spectateurs, hommes, femmes et enfans, dont les habits sont diversifiés suivant leur état et leur fortune.

Quelques moines des premiers rangs, soit pour honorer ceux en présence de qui ils passent, soit pour faire preuve de bonne volonté et d'audace, ont le mousquet en joue et prêt à tirer. L'un d'entr'eux (c'est un chartreux) élève son mousquet des deux mains à la plus grande distance possible du corps, et détourne la tête du côté opposé. Le coup part, et la balle va frapper un bon bourgeois, qui tombe en faisant laide grimace. L'étonnement, l'effroy, la terreur agissent sur tous les acteurs de cette comédie, et sont peints sur leurs visages.

Enfin, toutes les figures qui composent cette estampe sont très bien dessinées et groupées. Chaque visage a son caractère ; rien ne s'y ressemble, tout y est diversifié avec art et, indépendamment de l'intérêt attaché à l'événement qu'elle représente, elle est précieuse par le travail et le fini.

J'ignore si M^de^ de Watteville est fort attachée à cette estampe. Je sçais seulement qu'elle ne doit pas être fort commune, et que c'est un monument à rechercher et à conserver.

Retracer ces temps d'inquiétudes et de malheurs, c'est assez faire sentir aux François de nos jours combien ils sont plus fortunés dans le sein des arts, des lettres et de la philosophie, que lorsque des ambitieux et des intrigans armoient, contre le meilleur des rois, jusques aux mains consacrées au culte pacifique des autels.

J'ai l'honneur d'être, etc. De Tersan.

De Besaçon, le 17 juin 1765.

LETTRE

DE

GROSLEY DE TROYES

AU SUJET DES ESTAMPES OU L'ON TROUVE GRAVÉE LA PROCESSION DE LA LIGUE, QUOIQU'ELLE N'AIT JAMAIS EU LIEU.

Agréez, messieurs, quelques observations sur la lettre insérée dans votre 1re partie de juillet dernier, page 123; cette lettre a pour objet la découverte d'une estampe qui représente la procession de la Ligue, que M. de Voltaire a fait passer dans le IVe chant de la *Henriade*.

L'auteur de la découverte parle de cette procession comme d'un événement réel. « 1,200 moines, dit-il, conduits par le docteur Rose, donnèrent ce spectacle à Paris, le 10 février 1593; et tandis qu'ils défiloient en présence du légat, l'un d'eux, peu accoutumé au maniement des armes, eut la maladresse de tuer un des spectateurs.

Mais cet attroupement fanatique n'a pas plus de réalité que les *tapisseries de la salle des États*, que l'*Ordre tenu pour les séances*, que toutes les autres fictions qui composent la *Satyre Ménippée*, satyre dont les auteurs, aussi bons citoyens que beaux-esprits, attaquèrent le fanatisme par le ridicule, et l'attaquèrent avec un tel succès, que, suivant M. le président Henault, *la Satyre Ménippée ne fut guères moins utile à Henri IV que la* bataille d'Ivri (1).

(1) Le hasard m'a offert l'éloge de cette production, dans un ouvrage où on n'iroit pas la chercher : *Instruxit Minerva illud armamentarium Herculi Gallico, ex hoc desumpsit tela quibus perduellium prosterneret animos, dùm illorum pectora et urbes perfringebat heros fulminans.* ALOYSIA SIGEA.

Trois années auparavant, en juillet 1590, dans une *montre* ou parade des premières forces de la Ligue, on avoit vu quelques moines armés, et l'un d'eux avoit maladroitement tué un des gentilshommes du légat Cajetan, à la portière même du carrosse du Légat : il n'y avoit que cela de vrai.

C'est en brodant ce fond que l'on en a tiré *la Procession de la Ligue*, où l'on a fait entrer, pour couvrir les ligueurs de tout le ridicule qu'ils méritoient, le docteur Rose, que le fanatisme avoit tiré de l'état de cuistre pour le revêtir de l'évêché de Senlis, dont il l'avoit ensuite dépouillé; les curés ligueurs, tous désignés par leurs noms, les moines les plus acharnés contre Henri IV, les prélats, chefs de l'attroupement; enfin leurs dames tirées de la lie du peuple, qui formoient le cortége des princesses ligueuses.

Les auteurs eux-mêmes s'en sont ainsi expliqués dans l'*Abrégé des États*, qui fait partie des *Observations* jointes à l'édition de la *Satyre Ménippée de* 1595, et qui depuis a reparu dans les *Mémoires de la Ligue*, tom. V, p. 640. « Comme, disent-ils, il n'y a rien au fait de la Ligue qui ne soit inepte et ridicule, la *Satyre* lui fait commencer sa tragi-comédie par une *Procession fériale.* » Les anciens avoient souvent fait agir ou parler ridiculement ceux qu'ils vouloient tourner en ridicule; ainsi en avoient usé, à la renaissance des lettres, les auteurs des *Epistolæ obscurorum virorum*, platement écrites, sous le nom des docteurs de Cologne, dont ils vouloient rendre méprisables les décisions contre les ouvrages du célèbre Reuchlin.

Ainsi en a depuis usé M. Pascal, dans les *Provinciales*, qui, par l'expulsion des Jésuites, pourront perdre de leur valeur; mais, quoi qu'en aient autrement auguré les jésuites (journal de Trévoux, nov. 1755), la *Satyre Ménippée* vivra parmi les François, tant qu'ils connoîtront leurs plus chers devoirs, tant qu'ils auront pour leurs souverains un attachement réfléchi, tant que la mémoire de Henri IV leur sera chère.

La plaisanterie de la procession eut dans le public tout l'effet que les auteurs pouvoient en attendre; elle échauffa l'imagination d'un peintre parisien, qui réunit dans un tableau toutes les

pieuses extravagances de cette parade fanatique. En nommant les principaux acteurs, les écrivains du *Catholicon* avoient fait tout ce que le papier leur permettoit. Le peintre fit plus : en les représentant sous leurs traits, il jeta dans sa composition un intérêt aussi piquant pour ses contemporains que pour la postérité.

J'ai vu ce tableau chez le célèbre M. Prévôt, ancien bâtonnier de l'ordre des avocats au parlement de Paris. La fumée et la poussière qui régnoient, de temps immémorial, dans l'appartement peu éclairé de ce grand jurisconsulte n'étoient pas favorables au tableau, où l'on découvroit cependant un caractère qui l'annonçoit pour l'original : il portoit en longueur 4 pieds environ. J'ai sceu de M. Prévôt lui-même qu'il le destinoit à M. Joly de Fleury, ancien procureur général, qui lui a survécu, et dans le cabinet duquel il se sera sans doute trouvé à sa mort, si les intentions du premier possesseur ont eu leur exécution.

D'après ce tableau fut gravée l'estampe (1) que M. de Tersan a vue dans l'abbaye de Château-Châlons. Le titre qu'elle porte et les vers latins qu'on lit au bas annoncent suffisamment l'intention du graveur et de ceux qui l'avoient excité à cette entreprise. L'estampe que j'ai sous les yeux, ne porte ni le nom de ce graveur, ni celui du marchand qui la vendoit; ce qui prouve qu'elle fut faite dans le feu même de la Ligue, c'est-à-dire dans un temps où le graveur, qui habitait sans doute Paris, avoit tout à craindre des personnages qu'il mettoit en jeu. On n'y reconnoît point le burin ferme, sec et un peu dur de Thomas de Leu et des autres graveurs les plus employés à Paris vers le commencement du XVII[e] siècle; elle est, au contraire, d'un burin faible et mol, mais qui a essayé, et sans doute réussi à rendre les traits des principaux personnages, et même de la plupart des spectateurs. Parmi ces spectateurs, je le soupçonnois d'avoir voulu placer les portraits des auteurs eux-mêmes de la *Satyre Ménippée*. Au moins, me semble-t-il reconnoître dans un personnage présenté en face, vis-à-vis la première file de la procession, tous

(1) D'Aubigné parle de cette estampe faite contre la défense du légat. l. 3, chap. 24.

les traits du célèbre Pierre Pithou, qui eut une si grande part à la *Satyre Ménippée*, qui composa la harangue de Daubray, dont l'objet étoit de ramener à son devoir, par les raisons les plus puissantes, la nation attroupée et ameutée, par tout ce qui précède cette harangue, qui, en un mot, pour me servir des termes de M. de Thou (hist. l. 105) : *Scenam perfectè struxit, in eoque argumento naturâ et arte perfectam industriam ea felicitate exercuit, ut nihil eo temporis in publicum emanerit quod ab utriusque partis elegantibus ingeniis, tam avidè acceptum, lectum et probatum sit.*

L'estampe de la procession ayant passé en Allemagne, elle y fut bientôt copiée et gravée en une planche de 25 pouces de longueur sur 13 de hauteur, d'une manière salle et brouillée, avec les noms de *Cornelis Dankertz* et de *Petrus Kœrius* : l'un d'eux l'avoit gravée et l'autre la vendoit. J'en ai vu du même temps une autre copie en Angleterre, gravée par un artiste anglois.

Enfin, on la retrouve très réduite et exécutée par un burin hollandois sec et dur, à la tête des éditions de la *Satyre Ménippée*, données en 1699, 1709 et 1726, par M. Le Duchat, réfugié, originaire de Troyes et qui partageoit l'intérêt que prennent les Troyens à un ouvrage qui a eu pour principaux auteurs Pierre Pithou et Jean Passerat, leurs compatriotes.

Par la multiplication du tableau dont cet ouvrage avait fourni l'idée, justice s'est faite, dans toute l'Europe, des chefs fanatiques du parti opposé à Henri IV, et ils sont encore couverts de tout le ridicule qu'ils avoient bravé; exemple redoutable pour les fanatiques des temps postérieurs. La procession de la Ligue est pour eux ce que sont, pour les scélérats d'un autre genre, les corps des pendus et des roués exposés sur les grands chemins.

GROSLEY.

A Troyes, le 1er août 1765.

JOURNAL ENCYCLOPÉDIQUE. — DÉCEMBRE 1777. TOME VIII, P. 514.

REMARQUES

De M. Pingeron (1) capitaine d'artillerie, et ingénieur au service de Pologne, sur une manière d'enluminer les estampes, en usage, depuis quelque temps, à Rome, au moyen de laquelle on rend ces dernières absolument ressemblantes à de belles peintures.

Le désir de jouir plus complétement des peintures admirables qui décorent aujourd'hui la capitale du monde chrétien, faisoit désirer, depuis très-longtemps, que l'on pût trouver un moyen simple et peu dispendieux de les imiter en petit. Quelque ingénieuse que soit la gravure, de quelque nature qu'elle puisse être, cette heureuse découverte n'offre seule qu'un moyen imparfait; en effet, on ne peut juger par son secours que de la composition, de l'ordonnance d'un tableau et de la beauté du dessin; la magie de la couleur échappe, et souvent c'est elle seule qui ravit tous les suffrages, surtout dans certaines écoles.

L'enluminure, ordinairement, n'offre à l'œil qu'un moyen désagréable pour rendre la couleur : aussi n'est-elle employée que pour ces images grossières que l'industrie monacale distribue aux enfans du peuple.

(1) Cet officier, qui avait été détourné de l'exécution de ses anciens projets littéraires par de nouveaux voyages, publiera incessamment la suite des *Voyages au Nord de l'Europe*, traduits de l'anglois de M. Marschal, dont le premier volume fut accueilli du public, il y a deux ans. Le manuscrit est absolument achevé. M. Pingeron donnera en même temps la traduction du nouveau voyage en Dalmatie, écrit en italien, par M. Fortis, de Florence, avec la description des isles de Cherso et d'Oruero. L'histoire naturelle et les antiquités sont les objets principaux de ce voyage.

Il étoit réservé à l'industrie de M. Fornari, peintre attaché à la calcographie de la Chambre apostolique (1) à Rome, de prendre une autre route pour parvenir à la découverte qui fait le sujet de ces remarques. Je crois que l'on me sçaura gré d'avoir été le premier à la faire connoître en France.

M. Fornari fait imprimer l'estampe du tableau qu'il veut imiter en peinture à gouache sur de beau papier d'Auvergne ou d'Hollande, avec une encre d'un jaune très-foible, de sorte que l'estampe étant sèche, on ne voit plus sur le papier qu'une simple vapeur ou fantôme; celui-ci devient plus sensible, si on le regarde dans la demi-teinte ou à l'ombre d'un corps demi-transparent, comme seroit une feuille de papier. Il est facile de voir qu'un pareil procédé ne donne que les contours des objets, des masses d'ombre et de lumière.

De jeunes peintres, encore foibles dans la partie du dessin, mais ayant des connoissances sur la manière de traiter à la gouache, peignent d'après ce trait et ces autres données, selon la méthode ordinaire. L'épaisseur des couleurs à gouache cache absolument les hachures de l'estampe, qui sont toutes très foibles, comme je l'ai déjà dit. L'illusion devient alors complette; et si je n'avois pas vu enluminer moi-même ces estampes, chez M. Fornari, canton du *Ciriego* (Cerisier), à Rome, j'aurois hésité longtemps à les distinguer de la gouache ordinaire. Ces jeunes artistes peignent d'après d'autres estampes ainsi imprimées et enluminées par d'habiles peintres, d'après les tableaux originaux.

On peut se procurer, à la calcographie de la Chambre, les fameuses peintures de Raphaël, qui sont à la Farnésine, et qui représentent les *Noces de l'Amour et de Psyché*, le *Triomphe de Galathée*, quelques morceaux du même maître qui sont au Vatican, tels que l'*École d'Athènes*, peinte dans ce genre.

Comme ces peintures célèbres ont été gravées par les plus

(1) Dépôt où l'on vend toutes les estampes qui ont été gravées d'après les plus beaux tableaux de Rome. Il est vis-à-vis *Monte-Citorio*, derrière la place Colonne, ainsi nommée parce qu'on y voit dans le milieu la célèbre colonne Antonine.

grands maîtres, et que les cuivres appartiennent à la calcographie de la Chambre, il seroit facile aux directeurs de cet établissement de fournir tel morceau qui plairoit le plus à tel ou tel amateur.

Un pareil procédé peut encore 1° donner le moyen de tirer parti des planches presque usées quand elles ont été gravées d'après des tableaux capitaux. 2° Il dispense de sçavoir dessiner, et fourniroit à de jeunes personnes qui peignent l'éventail, les moyens d'exercer utilement leur industrie, et de décorer les boudoirs et autres cabinets avec de très-jolies peintures.

On doit observer que M. Fornari n'emploie point de blanc de céruse, et qu'il laisse le fond du papier pour les grands clairs, comme cela se pratique dans le lavis que les Italiens appellent acquarella. Cette précaution empêche que l'harmonie des couleurs ne vienne à se détruire, soit dans le transport de ces enluminures, soit par vétusté; car tout le monde sçait que le blanc de céruse se détache avec la plus grande facilité du papier.

La quantité de demandes qui se fait à la calcographie de la Chambre prouve le succès de la découverte que je viens de décrire; ces nouvelles enluminures sont chères, à la vérité; mais leur beauté et leur ressemblance avec les plus belles gouaches déterminent les amateurs opulens à ne pas s'arrêter à cette puissante considération. Ce genre de peinture a déjà eu des imitateurs à Naples, pour l'ouvrage somptueux que M. le comte Hamilton, ministre plénipotentiaire d'Angleterre auprès de S. M. Sic., a donné sur les volcans des Etats de ce prince. Il seroit facile de l'adopter pour les ouvrages d'histoire naturelle, dont on est aujourd'hui si avide.

BIBLIOGRAPHIE.

Murillo, son époque, sa vie, ses travaux, par Don Francisco M. Tubino. Séville, 1864, *in*-8°.

Le grand artiste qui jette une gloire immortelle sur l'école andalouse méritait bien, à tous égards, d'être l'objet d'une biographie spéciale et approfondie, dont la place fût marquée à côté de cette *Vie de Velasquez,* écrite avec amour et avec habileté par M. W. Stirling (1).

M. Tubino, écrivant à Séville même, possédait nécessairement des moyens d'investigation qui manquent loin des rives du Guadalquivir. Il a donc été à même de fournir sur Murillo bien des détails encore mal connus. Peut-être son livre ne dit-il pas le dernier mot à l'égard de l'immortel artiste; des additions utiles trouvent place à se produire; mais, après tout, c'est là un travail fait avec conscience et qui doit offrir un vif intérêt aux amis des arts. Il est certain, toutefois, qu'il est bien peu connu au delà des Pyrénées; nous espérons ainsi qu'on nous saura quelque gré d'en donner une analyse.

(1) Une traduction française de cet ouvrage, qui a obtenu en Angleterre deux éditions et qui manquait dans le commerce, vient d'être publiée à Paris à la librairie veuve J. Renouard. Elle se recommande par les additions qu'y a faites M. W. Bürger, dont la compétence, en tout ce qui touche à l'histoire de la peinture, est de notoriété européenne.

Après avoir consacré trois chapitres à des considérations sur l'esprit qui dominait à l'époque où vécut Murillo, sur le caractère particulier, les progrès et les tendances de l'art en Espagne, sur l'école de Séville et son histoire, l'auteur aborde la biographie de son héros; il retrace (chap. IV) sa naissance, sa généalogie, ses essais; il l'accompagne (chap. V) à Madrid; il raconte son retour à Séville, où, chargé de travaux importants, le maître donne l'essor à son génie. Le chap. VII est consacré à retracer le développement de l'activité de Murillo. Invité à se rendre à la cour (chap. VIII), il refuse, va à Cadix peindre l'église des Capucins; il revient à Séville, et il y meurt; son testament; ses disciples. Dans le chapitre IX, nous trouvons des considérations esthétiques sur le talent de Murillo, sur son influence; il est comparé à Velasquez. Le dixième et dernier chapitre est relatif aux témoignages des contemporains de Murillo, à ses biographes, aux ordres rendus pour empêcher que ses productions ne soient transportées hors de l'Espagne.

Vient ensuite un catalogue raisonné des œuvres de Murillo; sujets religieux (chap. XI), sujets profanes, paysages, dessins (chap. XII). Les peintres espagnols contemporains de Murillo; l'école sévillane après la mort du maître occupent deux chapitres; enfin, le quinzième et dernier est relatif au monument qui lui a été érigé à Séville.

Le catalogue de l'œuvre de Murillo dressé par l'écrivain espagnol est peut-être une des portions les plus intéressantes de son travail. Nous allons signaler, d'après lui, ce que possèdent les diverses collections publiques ou particulières de l'Europe, en ajoutant à ce catalogue quelques notes qui nous semblent utiles et quelques additions.

MADRID. — *Musée royal.*

Rebecca et les jeunes filles de la ville de Nahor s'entretenant avec Eliézer auprès du puits.

Sainte Anne enseignant à lire à la Sainte Vierge.

L'Annonciation (deux tableaux).

L'Immaculée Conception (trois tableaux).

Mater Dolorosa.

La Vierge et l'enfant Jésus.

La Vierge du Rosaire.

La Sainte Famille.

Ces diverses productions appartiennent à la manière froide. Les connaisseurs reconnaissent dans les œuvres de Murillo trois manières, la froide, la chaude, la vaporeuse. C'est à la seconde manière, consacrée surtout à représenter les extases, les contemplations de personnages d'une éminente piété, qu'il faut attribuer le *Saint Augustin*, le *Saint Ildefonse* (gravé par Selma), le *Saint Bernard*, *nourri du lait de la Vierge* (gravé par Muntaner), le *Saint François d'Assise*, tous au Musée.

Continuons notre énumération.

L'enfant Jésus donnant au petit saint Jean-Baptiste de l'eau dans une coquille.

Saint Jean-Baptiste tenant un agneau.

Tête de saint Jean-Baptiste.

Adoration des Bergers (gravé par Huvert).

L'enfant Jésus appuyé sur une croix.

Le bon Pasteur.

L'Enfant prodigue (paysage).

La Conversion de saint Paul.

Tête de saint Paul.

Saint Jacques apôtre (gravé par Carmona).

Martyre de saint André à Patras.

Saint Jérôme dans le désert (deux tableaux).

Le Crucifiement (deux tableaux).

La Portioncule (c'est-à-dire la première maison fondée par saint François d'Assise).

Saint François de Paule en oraison.

Saint François de Paule montrant dans le ciel le mot CHARRITAS *qui apparaît au milieu de rayons lumineux* (1).

(1) M. Tubino signale comme étant au Musée royal N° 3 tableaux de Murillo. M. Lavice, dans son intéressante *Revue des Musées d'Espagne* (Paris, veuve Renouard, 1864, in-12), énumère et apprécie quarante-six tableaux du maître au Musée de Madrid (pages 99-107). Nous renvoyons à ses observations. Disons seulement qu'il trouve dans l'*Enfant Jésus et le petit saint Jean* un charme inexprimable, et que *Rebecca et Eliézer* lui paraît un tableau délicieux.

En Angleterre : A Londres, *chez le duc de Sutherland*, à Stafford-House. Ce tableau appartenait à l'hôpital de la Charité, à Séville; il passa dans les mains du maréchal Soult, lors de l'invasion de l'Andalousie. D'après M. Stirling (*Gatherings from Spain*), le maréchal envoyait de divers côtés des individus un peu connaisseurs en fait de peintures et qui avaient lu avec soin Cean Bermudez; ils étudiaient ce que possédaient les églises et les cloîtres, et ils fournissaient des notes.

Chez les héritiers du duc de Wellington. Le patriarche Isaac bénissant Jacob; Rebecca est près de lui. Le paysage du fond représente une vallée et un château en ruine.

Saint François en prière.

Une Sainte.

Chez le marquis de Westminster. Laban cherchant ses effets dans les tentes de Jacob et de Rachel. Ce tableau appartenait au marquis de Santiago. Il fut acheté avec trois autres (deux de Claude Lorrain et un de Poussin) pour la somme de 1,200 livres sterling en bloc. (M. Waagen loue l'élégance de la composition, la clarté et la fraîcheur du coloris; le paysage du fond est harmonieux.)

Saint Jean-Baptiste avec un agneau.

L'Enfant Jésus endormi.

Chez madame Woodburne. L'Immaculée Conception. La Vierge est entourée d'anges qui tiennent des colombes. Ce tableau a appartenu à l'infant don Gabriel.

Chez M. R. Sanderson. L'Immaculée Conception.

Chez le marquis de Lansdowne. L'Immaculée Conception. Ce tableau a appartenu à M. Zachary.

La Vierge à genoux.

L'Enfant Jésus endormi; sa main gauche repose sur la boule du monde.

TUSCAN SCULPTORS... *Les Sculpteurs toscans; leur vie, leurs œuvres et leur époque, par Charles C. Perkins. London, Longman,* 1864, 2 *vol. gr. in*-8°.

Ce livre, exécuté avec tout le soin que les libraires anglais apportent habituellement aux publications qu'ils offrent aux curieux, mériterait un compte rendu fort détaillé, et qui serait l'œuvre d'un artiste habile, d'un critique distingué. Nous devons nous borner, en ce moment du moins, à des indications succinctes. M. Perkins a traité un sujet presque neuf. Ainsi qu'il le remarque fort bien, la sculpture italienne n'a trouvé, en comparaison de la peinture italienne, que bien peu d'admirateurs, qu'un fort petit nombre d'historiens. On ne peut l'étudier que dans le pays même; ses chefs-d'œuvre ne sont pas placés dans de somptueuses galeries que les touristes rencontrent dans les diverses capitales de l'Europe; ils sont disséminés dans de vieilles églises, dans des palais presque déserts; il faut une résolution ferme et tenace pour aller les chercher.

Il est impossible de parcourir l'Italie sans voir des tableaux, sans se former quelque idée du mérite des grands maîtres, et il est arrivé à bien des voyageurs d'aller de ville en ville sans s'arrêter devant des œuvres de la statuaire, sans connaître leur existence.

Jusqu'à présent ce sujet n'a pas été abordé comme il mérite de l'être. Il est sans doute question de la sculpture dans les ouvrages de Cicognara et de Seroux d'Agincourt; mais, presque inaccessibles à la masse du public, ces publications sont loin de contenir des notions exactes et suffisantes. Le *Cicerone* de Burckhardt, le catalogue illustré du Muséum de Kensington par M. Robinson, présentent des informations fort utiles, mais ils ne prétendent nullement offrir une histoire approfondie de la sculpture italienne.

L'écrivain anglais que nous avons nommé a visité toutes les localités où se trouvent les monuments dont il est épris; il a interrogé tous les témoignages, puisé à toutes les sources, consulté les archives. Les deux gros volumes qu'il met au jour con-

cernent les sculpteurs toscans ; il se propose d'aborder plus tard ce qui se rapporte aux artistes des autres régions italiennes.

Il ne s'agit d'ailleurs que des sculpteurs de la plus belle période de l'art, au quinzième et au seizième siècle ; la décadence des deux siècles suivants ne mérite pas d'être retracée.

On trouvera dans ce vaste et consciencieux travail des renseignements sur bien des artistes dont pas un dictionnaire biographique n'a fait connaître les noms.

Ajoutons qu'un grand nombre de gravures, exécutées avec le plus grand soin d'après des photographies, que des vignettes sur bois insérées dans le texte, donnent une idée des plus fidèles des chefs-d'œuvre sortis du ciseau des vieux maîtres italiens.

Nous avons entendu dire qu'il était question de publier une traduction de cette belle histoire de la sculpture en Toscane. C'est une idée à laquelle on ne saurait trop applaudir. Pour que le livre de M. Perkins soit connu comme il mérite de l'être, il faut qu'il soit mis à portée du public qui lit des ouvrages écrits en français, et il est à propos qu'il soit d'un prix moins élevé que celui qu'en demandent des éditeurs anglais ayant affaire à un public plus riche que celui qu'on rencontre hors de la Grande-Bretagne.

V.

CORRESPONDANCE.

A Messieurs les Directeurs de la Revue universelle des Arts.

Les peintres des bannières des compagnies bourgeoises et des corps de métiers de Lille et de Valenciennes aux XIVe, XVe et XVIe siècles.

> Après la défaite d'Actium, quant la royne Cléopatras (1) vist que les siens en avoient le pire, elle tourna la proe de sa nef vers Egipte et se mist premier à la fuite en une nef dorée à vueille de pourpre, et soixante aultres nefz avec. Quant Anthonius le vist, il osta ses bannières et arracha *les escuçons de ses armes*, afin que l'on ne congneust sa nef prétorienne (2).

Messieurs les Directeurs,

Toujours sûr de votre bienveillant accueil, je viens aujourd'hui vous demander la permission de mentionner quelques-uns des peintres qui ont livré au magistrat de Lille, etc., les diverses bannières qu'il distribuait, soit aux jeunes compagnons que, durant les guerres, il devait fournir aux ducs de Bourgogne, soit aux nombreux corps de métiers. Je mentionnerai aussi celles que les brasseurs, les taverniers, les marchands de sel devaient mettre à leur huis.

Le premier document que nous fournit l'argentier lillois nous apprend que, en 1339, cx s. furent payés à Mikiel dou Mortier, pour estoffes de bannières, et que Jehan de Lille, armoyer, obtint xl s. pour le fachon.

(1) Les fameuses perles qui ornaient les oreilles de Cléopâtre coûtaient 161,458 liv. sterling. (Robertson, *Rech. hist. sur l'Inde*, t. I., p. 80.)

(2) *Le Trésor des histoires,* ms. n° 493, bibl. Valen., fol. ccxci v°.

En 1545, Piéron de Sainte Kateline demande vi l. xiii s. pour la fachon de xxii nœuves bannières et pour une viese refaire.

C'est pour aller ardoir, selon le droit barbare de l'époque, que, l'année suivante, on accorde vi s. à Henry le Lormier, pour austes pour les bannières de le ville, quant on les bouta hors pour chou con quidoit aler ardoir à Santes.

En 1550, Piéron de Sainte Kateline (1) reçoit xl s. fors, pour la fachon des pingnons des trompes (2) et celle de le banière le Castelain.

Le document suivant, que nous fournit un manuscrit de la bibliothèque de Valenciennes, va nous faire connaître avec quel terrible appareil avaient lieu ces horribles vengeances des villes.

S'enssuit l'ordre de ceulx de la ville sortant en dessoubz de leurs banières et pignons thiré hors de l'ordonnance, quand le ville yssit pour aller (ardoir) à Denain, etc., l'an xiii c. lxii, le xxiiie d'octobre.

Li première banière des jurez;

Celle du roy des ribaux, arbalestriers, ii ban., viii pig.;

Les fruitiers ont une grande bannière et ii pignons;

Les soyeurs de bois, mais remis lors avec machons et carpentiers, qui ont une bannière et viii pig.;

Porteurs aux sacqz, i ban. et iiii pig.;

Poissonniers de mer et de douche eauwe, i ban. et ii pig.;

Barbieurs, i ban. et ii pig.;

Desquerkeurs, couletiers, noncheur et trayeur de vin, vergeur et cabarteur, i ban. et iiii pig.;

Mesureurs de bled, i ban. et iii pig.;

Tainturiers de waides et de boullon ensemble, i ban.;

Tondeurs *à polles*, ii pig.;

Couvreurs de ros, de glui, plakeurs et manouvriers (*sic*), i ban., iii pig.

Couvreurs de thuilles, i ban. et i grant pig.;

Cordiers et navieurs, i ban., iii pig.;

Theliers de toilles et *kuides*, i ban., iiii pig.;

Sures, *baseus*, *coureurs* et charetiers, i ban., viii pig.;

(1) En 1556, il exige xiiii s. de gros, val. vi l. xvi s. ix d., pour la peinture de quatre douzaines de pots d'estain à faire présens. — En 1594, Toussaint Mas, fèvre, faisait payer c s. une bigorne toute nœufve, pour marquier les pots dessus.

(2) En 1478, le peintre Jehan Desbones obtient xxiiii s. pour une bannière samis violet, donnée au trompette. (Satins vermaux pour bannières.) — 1550. Pierre de La Haye, joueur *de violin*, à Lens.

Foureur de draps, carliers, cuvelliers, hugiers, tourneurs et fustaliers, mosniers, I ban., VII pig.;

Boulengiers et pottiers de terre, I ban., I pig.;

Candelleurs de chire, de sin, fromegiers et lordeurs, I ban., III pig.;

Parmentiers, corduonniers, I ban. V pig.;

Peintres, selliers, armoieurs, lormiers, haubregiers, musteliers, fourbisseurs d'espées, capuisseurs, marbriers, tailleurs d'images, *grecheniers* et auketonniers, ensamble, I ban. et VII pig.;

Febvres, mariscaux, siernriers, faucilleurs, couteliers, wainniers et patiniers, I ban., VIII pig.;

Cambiers, I ban., III pig.;

Tasneurs, I ban., IIII pig.;

Bateurs à larket, I ban., VII pig.;

Thisserans, II ban., XIIII pig.;

Foulons, I ban., V pig.;

Orphevres et potiers d'estain, I ban., II pig.;

Merchiers, taisseliers, boursiers, sargeurs, mulquiniers et cappeliers, I ban., VI pig.;

Wiesvariers et caucheteurs, I ban., VII pig.;

Bouchiers, pissoniers, I ban., IX pig.;

Vairiers, escohiers de noef, I ban., VIII pig.;

Tondeurs, I ban., XIIII pig.;

Machons, carpentiers, maronniers, caufouriers, scieurs d'aix; puis les II banières des jurez.

Si, maintenant, nous interrogeons l'argentier de Lille, il nous apprendra que, en 1382, Johan Mauvin, cité par M. le comte de Laborde, avait peint (moyennant XLVIII s.) les douze pingnonchiauls (1), mis à douze lanches, estans as portes de la ville, alors même qu'on en accordait XXX à Jacqmart de Lille, qui avait fait et reffringiet (2) les bannières du comte de Flandres et de la ville

En 1384, il fournit les banierelles de la fiertre N. D. de la Treille (3),

(1) En 1358, un cheval, pour porter le pingnon de le ville, coûte XXVIII moutons et XVIII gros, val. XXXIIII l. VII s.

(2) En 1384, Jehan d'Ippre livre aux échevins XI aunes de chendal, V aunes de fringes, etc., pour la banière du duc de Bourgogne (1430. *Plume de paon*, poursuivant d'armes), et on donne CIX s. à Jehan, le ouvrier de broudure qui l'avait faite.

(3) En 1357, on mentionne le chappellain de la chappelle *des pommes pouris*, fondée à l'autel Nostre Dame de le Treille, en l'église collégialle Sainct Pierre. — XVe siècle. On présente (à Béthune) un los de vin (de X s. VIII d.) as messagés portans le fiertre Nostre Dame d'Arras. — A Lille, en

livre les sept autres, aux armes de France et de Flandre, qui surmontent (parmy le chiel par deseure armoyet des armes de la ville) la couronne de chire de la chambre eschevinale.

L'année suivante, Mauvin demande xx l., pour avoir paint et armoyet des armes de la ville 1 *car, couvert de aisselin* (planches), et les pavois et banières pour les arbalestriers, canoniers et paviseurs qui devoient aller servir le duc ou voiage que on entendoit à faire en Engletière.

En 1388, il reçoit encore LX s. pour la façon d'une banière donnée aux soldats envoyés à Noefport, et on en accorde x à Gille, le paintre, pour les cinq pingnons qu'il leur fournit.

En 1391, c'est lui (Mauvin) qui fait les fleurs de lys placées sur les coussins vermeilles des siéges des échevins.

Disons, avant de passer outre, que, en 1385, VIII s. avaient été donnés au roi des ribaux (1) pour repaindre et radouber sa targe, pour, en cest présent mois, aler au may avec ses adérens.

On lui alloue encore IIII s. pour toille mise à gourler (*sic*) cette bannière qui avait été repeinte en 1360, la même somme pour la auste, puis IIII s. pour les frienges (2).

On parle aussi du pingnon et de plusiers banieretes des carpentiers envoyés pour reconstruire le pont de Commines.

En 1345, la banière des *foueurs* (3) avait coûté XXX s.

En 1388, Piètre le paintre fournit les banieretes et les pingnons de la

1358, on avait donué XLVIII s. au maire de le candelle d'Arras. — Alixandre prist quoiement au temple de Jovis, à Antioche, une banière d'or, qui estoit massisse et avoit à nom la banière de la déesse Victoire, puis s'en mocqua, en disant qu'il avoit pris victoire du grant dieu Jupiter (*Trésor des hist.*, ibid., fol CLXXXVIII v°.)

(1) 1372. Au messagier du *roy de le fève* de le court et hostel nostre le comte, comme acoustumé est d'an en an, XXXVI s. (Au sujet de la fête des rois, voy. du Breul, *Ant. de Paris,* p. 155 et suiv.)

(2) En 1459, on lui donne V aunes de drap, moitié violet et moitié bleu, (à XX s. l'aune) pour sa robe. En 1476, des marchands, condamnés à faire ung voyaige et pélerinaige à St-Nicolay de Warengeville, l'un, pour avoir envoyé à Anvers et illec vendu ung demi drap violet, sans le avoir porté à la perche, pour avoir telz droittures qu'il appartenoit, l'autre, pour avoir ledit drap fardellé et mis en ploy de marchant, donnent VIII milliers de briques, estimées XVI l., pour s'en exempter. — 1559. Une *hourdoire*, aultrement dit phanette de soye noire renforchée. — Une baye de *cafarot* ; une cappe de drap noir bendée dedans de *capha*.

(3) 1383. Les *foueurs* font venir yauwe ès fossés de la ville.

procession (1), et, en 1396, peint les six penons, aux armes de la ville, placées sur le car qui condusoit à St-Omer (à l'occasion des noces d'Isabelle de France avec le roi d'Angleterre), les lits et les couvertures que Lille avoit été obligé de livrer. (Il reçut LX s.)

Quant aux douze penons, aussi aux armes de la ville placés sur les kars qui transportèrent à Arras (1402) les mêmes objets, pour les noces d'Antoine de Bourgogne, ils furent commandés au peintre Francequin Robert (2).

Quelques années auparavant (1395), Jehan Tellebaut avoit peint la banierette de la porte Diergnau, Dorrigneau, pour laquelle il falloit, en 1487, IIII claux à *goutte dieu*, mis à sa maisoncelle.

En 1400, Mikiel Moriel (3) obtient IIII l. XVIII s. pour les douze banierettes, aux armes de la ville, mises sur la fiertre de N. D. de la Treille (4) et les penonchiaux (5) des menestrelx.

Même mention en 1407.

C'est lui, sans doute, que l'argentier nomme Mikiel le paintre en 1393, et qui fournit les banierettes et les penons de la procession.

En 1419, Pietre Robert, peintre, exige XXIII s. VI d. ob, pour VIII pignons aux armes de la ville, délivrées aux cartons, et un autre pignon donné à Fresnoit, le connestable.

Quant au peintre Jehan de Potter, il dore et peint (1445) les XVI banierettes servans, tant par dessus *les faurains* du nouvel beffroy (6), comme ailleurs en dessoubz d'icellui.

(1) Voy. les Arch. du Nord de la France, 3e série, t. V, p. 371.

(2) Id. L'Annuaire-bulletin de la Soc. de l'hist. de France, 1861, page 100.

(3) Fils de feu Jehan, reçu bourgeois en 1404.

(4) L'abbé Fleury, parlant de l'entrée de Henri V à Rome (1111), dit qu'il arriva près de cette ville l'onzième de février, et le lendemain qui était le dimanche de la Quinquagésime, le pape envoia au devant de lui divers officiers de sa cour, avec plusieurs sortes d'enseignes : des croix, des aigles, des lions, des loups, des dragons. Il y avait cent religieuses portant des flambeaux, avec une multitude infinie de peuple portant des palmes, des rameaux et des fleurs. (Hist. eccl., liv. LXVI, parag. III.)

(5) En 1350, le peintre J. de Véronne livre deux banières pour *la maison de la Paix* de St-Quentin et XVIII *pinquerichons*.

(6) En 1442, les charpentiers Jehan Renare et Robert Le Brun livraient, moyennant V c. IIIIXXVI l., deux bieffrois et carpenterye, l'un sur l'autre, et ce à seyr et mettre ou beffroi de le ville, pour yllech y pendre et mettre le ban clocque, le clocque du disner, le clocquette d'eschevins et le

Cinq ans après (1450), le peintre Gilles Boy demande LXXII s. pour peindre et armoyer les banierelles de la procession et faire *les briveteaulx des hours des joueurs par personnaiges.*

Il est bon d'observer que la même somme avait été allouée, en 1441, au peintre Jehan Queval, qui demanda XII l. pour peindre et armoyer deux kennes de présens, pes. XL l. et demie.

En 1460, on remarquait sur les tourelles de la noble tourdeux estandars, peints par Rolland Leroy, qui avoit aussi peint et verny celles de la porte St-Sauveur.

Seize ans après, le peintre Anthoine Pietres obtient XVI l., pour avoir livré seize benières vermeilles et sur ycelles *mis et assiz les* XII *apostres et autres sains, tout d'or et d'argent, pour ycelles benières délivrer à chescun centenier* (1) *une, adfin que chescun se trouvast soubz sa benière, toutes les fois que effroy venroit en la ville.*

En 1487, le peintre Marquet Tournemine fait payer LIIII s., trois douzaines de banerolles, petites, aux armes de la ville, données à plusieurs vivendiers qui menèrent vivres en l'ost du roy, nostre sire, lorsqu'il fut à Menin (2).

Deux ans après, il reçoit LX s. pour cinquante autres banerolles (3).

ghet. Ce marché, crié au rabais, demoura afremé à ung poch de candeille ardant. — Les huit feniestres du belfroy. — 1421. Jehan Lemaistre d'ostel, charpentier.

(1) 1348. En cest an furent délivrez (à Valenciennes) aux conestables nouvelles banières et pignons (ouvrez de brodure sur saie) des cincquanteniers et diseniers, selon les paroisses, les aucuns ayans armes de la ville, à ung escuchon de Flandre; aultres de Raoult de Cambresis, à ung sautoir d'argent, à ung chief de Vallenchiennes; à ung St-Nicolas, ung escut chevironnet d'or et sables; de geulles, à une escafotte et lionchielz noir, à blanche croix.

(2) Au XV[e] siècle, Deryc de Berle, peintre de l'abbaye de St-Bertin, recevait XIIII s., pour huyt blasons armoiez des armes de mons. Distain, pour faire des saulves-gardes Le comptable nous apprend que les frais et lettres des sauvegardez, adcause des bois de hammes de mons. le souverain de l'abbaye et aultres capitaines du West-Flandres coûtèrent XLII l. XVI s. — Nous trouvons ce curieux passage dans Guillaume de Nangis : 1297 : Qui ad laudem et gloriam (militiæ) emeritæ Roberti, comitis Atrebatensis dum (Parisius in quadrigis et alibi) per diversos regis franciæ carceres mitterentur, *scutum ejus, sive vexillum ante facies eorum appositum deferebant.* (Chron., éd. de la Soc de l'Hist. de France, t. 1, p. 301.)

(3) Cet usage existait encore en 1539, puisque l'argentier mentionne les bannières, aux armes de la ville, fournies à ceux qui mènent vivres au camp

En 1490, il peint les bannières de cuivre (placées sur la porte St-Sauveur) fournies par le caudrelier Ernoul Siret, et, en 1498, celle fixée sur la heuze de la *frenestre flamenghe* de la maison voisine de la chapelle de Nostre-Dame du Joyel. (Il y avait à Lille une succursale (1) de la Sainte-Chandelle d'Arras.)

Six ans auparavant, il avait fait les banierettes de la procession.

Disons aussi que, en 1496, une banière de soye rouge pour le ghet avait cousté XII s. (2), tandis que la bourse de cuir pour mettre ycelle banière revint à XVI s.

1579. Le peintre Phlès Meske, Mescque, fabrique pour la porte de la Barre (3) une banière dorée, les bordures d'allenthour et le reste de rouge coulleur, où est paincte une fleur de lys.

En 1597, il livre, moyennant XXVI l. X. s., pluiseurs banerolles et painctures pour le bancquet offert au comte de Fuentès. Rappelons à ce sujet, qu'à dater du desmantelement du jadis château, la ville dut payer *une pinte de laict chaud* (à trois pattars le lot) par jour, à un individu, pour l'interest de la non joyssance des terres assizes au devant du jadis chastel, et ce, depuis le jour du desmantelement d'icelluy.

L'amende de LXXVIII s, infligée à un marchand de pourcheaux (4), nourys de fauyne (5), sans bannrette, nous révèle l'existence des bannierettes

du roi, pour mettre au-devant de leurs chariots, carrettes ou panniers. — 1449. Penniers et *keurfonneaulx*; 1563. Penniers ou *ruchelot, rinchelot, une belle rinchelée.*

(1) 1520. *Pbres mercenaires, appolois* et autres, qui ne sont de la ville, doivent la quitter. — On commença à bâtir des églises dans les villes, vers l'an 118, et dans les villages, vers l'an 400.

(2) En 1573, il faut pour l'enseigne des jeunes gens de la ville XXX aulnes *de taffetas à corde de Boullogne*, rouge, vert et blanc à XL s. l'aulne, et trois aulnes et demye de toille verde, pour la custode, à VIII s. l'aulne. En 1529, il fallait seize aulnes de reubans à IIII d. l'aulne, pour faire croix aux bannières servans au guet. — 1414. *Trois bons jours*, archier du piés d'Escoce.

(3) Les droits prélevés sur les marchands forains aux portes, lors de la franche feste, se nommaient *les espincheaulx madame.*

(4) 1413. Monition, adressée à sire Pierre Roussiel, pour cause de certains pourchiaulx, à lui appartenans, qu'il laissoit aler avant la ville. — Celui qui tue pourchiaulx avant la ville, sans avoir fait *caucion*, encourt amende de LX s. — 1499. Soucrion, avene, pain, etc., pour *le porc saingler* de la ville. — 1450. Don fait à un individu *de la clergie* des bestes vendues en la ville. — 1535. Le serviteur *de la clergie* des pourcheaulx.

(5) Fruit du hêtre. — 1430. Guillaume *Galimaffrée.*

des marchands, lesquelles seraient aujourd'hui d'un si haut intérêt archéologique.

Saulmons (1) se doibvent vendre à la bannière, dit une ordonnance de 1393.

Une autre ordonnance du xve siècle dit : poisson de mer d'Alemaigne, sallé, appellé *langhe Colin*, ou autres, ne peut estre vendu avec autre poisson sallé, appellé *droghes* (2) ou molue; mais seulement au dernier estal du marchié, et le marchand doit mettre sour son estal, en veue apperte, une banierette vermeille de ung quartier en quarure, de une alne de long, pour démontrer quel poisson c'est, adfin que les bonnes gens n'en soient déchus.

Les riches brasseurs des Flandres (3) devaient aussi placer à leurs huis des banierettes avec *blocqueletz*, *blocquettes*, lorsque leur cervoise n'estoit souffissante (4).

L'argentier de 1457 nous dit que ces banierettes de drap blanc et vermeil coûtaient XII d. pièce, et qu'elles étaient placées aux brasseries et *brocqueteries*, en signifiance que les cervoises que l'en vendoit esdicts lieux estoient menres (moindres) que estre devoyent, et par ce, estoient mises à prix seloncq leur valeur.

Les cabaretiers (1559) doivent mettre les *blocqueletz*, quand ils encloent les keuttes et cervoises (5).

En 1494, un crassier est condamné à une amende de LV s., pour avoir vendu sel sur le marché (6) autre que de Brevelier, sans rouge banière à veue.

(1) C. Hirtius prêta 6,000 lamproies à César, pour le souper qu'il donna le jour de son triomphe.

(2) Hacquars et autres espèces de poissons assez resamblans à saulmons; — poissons sallés, telx que saumons et *droghes*.

(3) 1495. Gaspard Dubos, héraut de l'Espinette, nommé *roi de Flandres*.

(4) 1414. Les brasseurs doivent mettre hors de leurs brasseries leurs fillettes et *hedines*, pour estre converties à faire noir pour courer cuirs. — 1494. Le troncq des ladres, pour lequel il fallut nocquet et serrures, était placé sur la plache Saint-Martin, lez la brasserie de le Sauch.

(5) 1575. A Béthune, les taverniers doivent mettre bannerolle à leur huis et n'avoir qu'une sorte de vin. — A Lille (1480), des taverniers sont condamnés à x l. d'amende, pour avoir deux cheliers ayans entrée l'un à l'autre es quels avoit en l'un vin de France et, en l'autre, vin de Gascogne. (Voy. Furetière.)

(6) Consult. l'Art de vérifier les dates, t. XI, p. 27.

L'argentier de Béthune de 1402 nous dit, en effet, que Simon Quesnet encourut une amende, pour avoir fait venir sel d'Estembecque, ou autre sel, qui est menre assez que sel de Brevilleis, et y a et doit avoir d'afférence, car, en plusieurs bonnes villes, il y a mis rouges banneretz, en vendant ycellui sel d'Estembecque ; mais, ce nonobstant, ledit Simon l'a mis ou fait mettre en son grenier, et meslé avec son bon sel de Brevilleis, et contre le ban.

La bannière que mentionne, en 1549, l'anonyme qui nous a laissé le manuscrit n° 526 de la bibliothèque de Valenciennes, devait être aussi des plus curieuses. Nous y lisons : Au mois de febvrier vint à Valenchiennes ung homme de Hollande, lequel ne avoit nulz bras que les espaulles ; lequel prendoit une hallebarde, ou doloir et espée, en faisant par le moyen de son menton merveille, le ruant ens des asselles si fort que l'on ne sçavoit à peine le thirer hors, copans aussi des gros bastons de son espée, enfillant de ses piedz une aiguille, prendant et retournant pieches d'or ou d'argent, jouant aux dez et aultrement. *Après portoit aval la ville une banière démonstrant ses appertises.* Prenant une escorie, le faisant clackier comme un charton. Prenant aussi ung pot de lot, plain de vin, le buvant, puis ruant le pot derrière lui. Si montroit-yl ses appertises en chambre pour six deniers chascun.

Croyez, messieurs les Directeurs, au respectueux attachement avec lequel j'ai l'honneur d'être,

Votre tout dévoué serviteur,
De La Fons-Mélicocq.

Raismes, le 2 février 1866.

CHRONIQUE, DOCUMENTS, FAITS DIVERS.

Mort de J.-L.-H. Bellangé, dessinateur et peintre d'histoire. — La cotte de mailles de Monaldeschi. — Achats d'antiquités faits par le prince Napoléon, en Italie. — Jurisprudence sur une demande en nullité d'achat de tableaux. — Inauguration du buste d'Hippolyte Flandrin, dans l'église de Saint-Germain-des-Prés.

M. Joseph-Louis-Hippolyte Bellangé, dessinateur et peintre d'histoire et de genre, émule de Charlet et d'Horace Vernet, est mort à Paris, le 11 avril, à l'âge de 65 ans et demi. Il avait été conservateur du musée de Rouen. « Il débuta, en sortant de l'atelier de Gros, dit son ami, M. Émile de la Bédollière, au salon de 1822, par un tableau représentant la prise de la redoute de la Moskowa. Il n'a cessé depuis cette époque de peindre des batailles. Il a suivi nos armées en Allemagne, en Italie, en Espagne, en Afrique, en Crimée; il a promené le drapeau français sur les bords du Rhin, du Danube, de la Bérésina, de l'Alma, du Mincio. Tous ses tableaux sont remarquables par l'animation, l'entente des mouvements des masses, la connaissance des habitudes du soldat et de son maintien en face du danger. Bellangé est un vrai peintre populaire.» Nous publierons la monographie des œuvres nombreuses et estimées de cet artiste aimé et honoré de tous; nous n'aurons garde d'oublier ses lithographies qui rivalisent avec celles de Charlet.

⁂ Dans une de ces charmantes et coquettes publications que M. Lacour offre aux amateurs et que les amateurs s'empressent de rendre presque introuvables, aussitôt après qu'elles ont parues, tirées à 100 ou 112 exemplaires, nous trouvons un détail intéressant sur un objet de haute curiosité, qui n'est pas un objet de grand art, mais qui peut figurer parmi les objets d'art : la cotte de mailles que portait Monaldeschi au moment où il fut tué à Fontainebleau, par ordre de la reine Christine. Le petit livre qui nous fournit cette citation est intitulé : « *Les deux relations authentiques du meurtre de J. Monaldeschi, composées par le Bel et Conti* (in-16 de 65 pages, pap. de Hollande). Monaldeschi avait sur lui une cotte de mailles qui pesait neuf ou dix livres et qui ne le préserva pas du coup de la mort. « Cette cotte de mailles, dit M. Louis Lacour, recueillie et longtemps conservée par les Mathurins de Fontainebleau, est aujourd'hui exposée sous une vitrine, dans la bibliothèque du palais. De larges échan-

crures témoignent que ce fut une faible défense pour la victime. La valeur artistique de cette relique est insignifiante. »

⁂ Cinquante-huit caisses de vieux tableaux, de faïences anciennes et d'objets d'art en tout genre sont arrivées au Palais-Royal. C'est le premier produit d'une tournée de 38 jours que S. A. I. le prince Napoléon a faite en Italie, visitant les galeries et les collections, choisissant et achetant tout ce qui lui a paru excellent et digne d'être acquis. On assure qu'une somme de plusieurs millions est ou sera consacrée à ces achats : ce qui annonce que le Palais-Royal va devenir un immense musée, dans lequel on signale déjà une collection d'antiques, d'une beauté et d'une valeur incomparables. Le prince Napoléon, pendant son séjour en Italie, s'est épris du noble exemple de Laurent de Médicis et du pape Léon X.

⁂ Le commerce des anciens tableaux à Paris continue à donner lieu à de nombreux procès, où les tribunaux eux-mêmes seraient fort embarrassés de prononcer un jugement motivé, s'il sagissait de décider si le tableau attribué à un maître est ou n'est pas de ce maître. Le tribunal de commerce de Paris se tire de cette difficulté par une jurisprudence conforme, d'ailleurs, aux usages reçus en la matière. « L'indication d'un maître ne suppose pas, dit-il, l'originalité de l'œuvre. »

En 1865, M. Jarvès acheta de M. Moreau trois tableaux de Léonard de Vinci, Luini et Giorgione. Il a emporté ses tableaux chez lui; il a payé un à compte de 30,000 fr.; il a remis à M. Moreau une traite de 30,000 fr. acceptable par MM. Munroë et compagnie.

Aujourd'hui, M. Jarvès demande la nullité de la vente en soutenant que les trois tableaux n'ont pas été peints par les maîtres auxquels ils sont attribués; en conséquence, il réclame la restitution des 30,000 fr. déjà versés, et l'annulation de la traite de pareille somme, avec 5,000 fr. de dommages-intérêts.

M. Moreau, de son côté, soutient la validité de la vente, et demande l'acceptation de la traite par MM. Munroë et compagnie.

Voici le jugement du tribunal de commerce, puisque commerce il y a dans cette affaire :

« Attendu que les tableaux livrés sont bien ceux qui ont été vendus; qu'il est également justifié que la vente faite à Jarvès, après un long et minutieux examen fait par lui des tableaux dans le magasin de Moreau, a eu lieu de bonne foi entre les parties ;

« Attendu qu'à l'égard du tableau attribué à Léonard de Vinci, l'indication de tableau attribué à un maître exclut toute pensée d'originalité de l'œuvre, et que, suivant les usages en la matière, cette indication laisse à l'acheteur la libre appréciation à ses risques et périls de la valeur du

tableau; que c'est à lui à reconnaître le mérite de la copie sans pouvoir exiger aucune autre garantie que celle de l'identité de l'œuvre achetée et livrée;

« Attendu qu'à l'égard des deux autres tableaux vendus avec indication des noms des maîtres qui en sont les auteurs, Jarvès ne justifie pas qu'il y ait eu de la part de Moreau erreur ou fraude dans ces indications; que les rapports d'experts choisis par Jarvès, en affirmant qu'il y a eu des retouches ou des repeints dans ces deux œuvres, constatent l'existence d'un fait qui se présente fréquemment dans les œuvres de cette époque, et dont Jarvès pouvait se rendre compte avec ses connaissances personnelles, mais n'établissent pas la fausseté de l'origine qui leur a été indiquée par Moreau;

« Attendu qu'il résulte au contraire des pièces produites que Moreau justifie que depuis plus de cinquante années les tableaux vendus ont successivement fait partie de diverses galeries et y ont été admis et conservés comme étant les œuvres des maîtres dont les noms sont énoncés dans la vente;

« Attendu qu'il résulte de ces considérations que la vente faite entre les parties réunissait toutes les conditions de validité;

« Déclare Jarvès mal fondé dans ses demandes, fins et conclusions, l'en déboute. »

⁂ Après la mort de notre célèbre artiste Hippolyte Flandrin, arrivée au mois de mars de l'année dernière, une souscription, dit le *Nord*, fut ouverte pour élever un monument à sa mémoire. Ses amis, ses élèves, ses admirateurs, y contribuèrent avec le plus honorable empressement, et la ville de Paris, qui lui avait commandé tant de travaux exécutés d'une manière si remarquable, le clergé de Saint-Germain l'Auxerrois, qui lui devait la splendide décoration de son église, se joignirent à eux pour donner à cet hommage le caractère d'une récompense nationale. On sait qu'il fut décidé que le monument serait érigé dans l'un des bas-côtés de l'église même de Saint-Germain des Prés. On assure que la cérémonie de l'inauguration aura lieu le 31 de ce mois avec une certaine pompe.

Le dessin du monument a été composé par M. Baltard. Il sera placé dans la troisième travée de la nef de gauche, en entrant par le portail, en face de la chaire. Il précède le tombeau de marbre du roi de Pologne Casimir.

A deux mètres, deux mètres et demi du sol, sur des consoles de marbre blanc, s'élève une sorte d'encadrement composé de colonnettes en marbre, finement travaillées, autour desquelles circulent quelques feuilles. C'est entre elles que le buste d'Hippolyte Flandrin sera placé. Cet encadrement se trouve surmonté d'un élégant chapiteau terminé en pointe, dans le

style de l'architecture de l'église de l'ancienne abbaye. Au-dessous du buste, une plaque de marbre recevra une inscription commémorative.

Ce buste est l'œuvre d'un des plus anciens et des plus fidèles amis de Flandrin, un prix de Rome aussi, un sculpteur aussi connu qu'habile, M. Oudiné. J'ai eu occasion de le voir, et j'ai été frappé tout d'abord de son extrême ressemblance. Il n'est pas possible de rappeler avec plus de bonheur et de vérité, le visage doux, placide, rêveur du célèbre peintre. La tête, légèrement inclinée sur l'épaule gauche, est modelée avec infiniment de délicatesse; les traits sont rendus avec une grande fidélité. Le torse est enveloppé d'un manteau rejeté sur l'épaule et dont les larges plis produisent un excellent effet.

L'ensemble du monument est d'une sévérité de bon goût qu'on ne saurait trop louer. Toutes les parties en ont été exécutées dans des ateliers particuliers. Il n'y a plus maintenant qu'à les fixer sur le mur de la vieille église. C'est de ce travail que l'on s'occupe à présent, et il y a lieu d'espérer qu'il sera terminé pendant le cours de cette quinzaine.

JEAN DU SEIGNEUR,

STATUAIRE.

Le 8 mars dernier, M. Henry Martin, notre célèbre historien, prononçait, d'une voix émue, les paroles suivantes sur le cercueil de Jean Du Seigneur, que ses anciens camarades et ses nombreux amis avaient accompagné tristement jusqu'au cimetière du Mont-Parnasse, où il devait être inhumé :

« La mort, cette année, a multiplié ses coups par delà la mesure ordinaire. Qui d'entre nous n'a eu, depuis quelques mois, des parents, des amis à pleurer? Et voici qu'un nouveau coup vient faire parmi nous un vide nouveau et des douleurs nouvelles.

« Qu'il soit permis à l'un des plus anciens amis de l'homme excellent et de l'éminent artiste qui descend dans cette tombe, de lui rendre, au nom de tous, un dernier témoignage d'affection en ce monde. Il y a trente-cinq ans que celui qui vous parle a connu Jean Du Seigneur à l'entrée de sa carrière, et, durant ce long tiers de siècle, nous n'avons pas vu un seul jour se reposer sa laborieuse main. Le ciseau du sculpteur infatigable n'est tombé de ses doigts que lorsque ses doigts se sont glacés pour toujours.

« Nous ne pouvons rappeler, à cette heure triste et solennelle, que les traits les plus essentiels et les œuvres les plus considérables de cette existence active, si remplie et prématurément tranchée.

« Jean Du Seigneur était né en 1808. Son talent eut un éclat

précoce et retentissant que ne soupçonne pas la jeune génération, qui n'a entrevu que l'homme si modeste et si retiré des dernières années. Il prit une des parts principales au mouvement artistique de 1830, si étroitement associé au grand mouvement littéraire de cette époque pleine de vie. Son énergique statue de *Roland furieux* (1831), début vraiment puissant d'un jeune homme de vingt-trois ans, est aussi hardie de conception que savante d'exécution. Bientôt parut son groupe de *Saint Michel et Satan*, qui marqua la direction décidée de son esprit vers une sculpture religieuse inspirée du moyen-âge et plus ou moins analogue à l'école de peinture représentée par Overbeck en Allemagne.

« Il serait impossible même d'indiquer ici cette multitude de statues et de bas-reliefs par lesquels il a contribué à l'ornement d'un si grand nombre de monuments civils et religieux, à Paris et dans les départements. Ses travaux figurent au Louvre, à la tour Saint-Jacques, au musée de Versailles, deux à l'hôtel de ville de Paris et de Saint-Omer, à la cathédrale de Bordeaux, à la Madeleine, à Notre-Dame-des-Victoires, à Saint-Vincent-de-Paul, à Sainte-Elisabeth, aux églises de Riom, de Bolbec, et dans bien d'autres édifices. Deux œuvres importantes dominent dans cette foule : le vaste travail de décoration de l'église de la montagne Sainte-Catherine, à Rouen (Notre-Dame-de-Bon-Secours), et les compositions émouvantes et monumentales de la chapelle du Saint-Sépulcre, à Saint-Roch.

« Il est douteux qu'aucun statuaire de notre temps ait produit davantage. Nous l'avons déjà dit, il ne s'est jamais arrêté. A l'heure même où il rendait le dernier soupir, on inaugurait dans l'église de Saint-Quentin une œuvre terminée de la veille. L'auteur et l'ouvrage étaient attendus ensemble. Presque au moment du départ, Du Seigneur est tombé sous l'atteinte du mal qui l'a foudroyé. La statue a dû partir avant le statuaire, et la fête s'est changée en funérailles.

« Nous ne rendrions pas justice complète à sa mémoire, si nous ne rappelions qu'aux facultés de l'artiste il joignait celles de l'érudit, et qu'il avait une connaissance approfondie de l'his-

toire de son art et des arts en général, connaissance attestée par un résumé de l'*Histoire de la sculpture depuis le quatrième siècle*, publié dans le *Moyen-Age et la Renaissance;* — par ses *Observations pour servir de complément à l'Histoire de la sculpture française*, d'Eméric David; — par sa *Notice sur Coysevox* et beaucoup de travaux publiés dans la *Revue universelle des Arts*. Il était sur le point d'entreprendre une *Histoire des sculpteurs*, pour faire suite, avec les matériaux réunis depuis vingt années, à l'*Histoire des peintres*, de M. Charles Blanc.

« Il valait beaucoup; mais il avait un grand défaut, qui n'est pas celui de notre temps : il ne savait faire valoir ni sa personne ni ses œuvres. Il avait la simplicité comme le sentiment et le style de ces artistes du moyen-âge qui lui étaient si chers, et son désintéressement n'avait d'égal que la bonté de son cœur; l'un et l'autre dépassaient toutes bornes, et l'on en pourrait citer des traits dont la naïveté provoquerait le sourire, si elle n'excitait l'attendrissement. Toujours prêt à abandonner ses propres droits, il professait pour les droits d'autrui un respect poussé jusqu'à l'excès du scrupule.

« Enlevé à ses enfants, à ses amis, encore dans la force de l'âge et dans l'activité du talent, il a eu des raisons de regretter la vie; il n'en avait point de craindre la mort. Il avait pour cela une conscience trop pure et une conviction trop ferme de l'immortalité. Le laborieux artiste se repose maintenant des luttes pénibles de cette vie : il est où vont ceux qui ont passé sur la terre en faisant le bien.

« Et maintenant, adieu ici-bas, au nom de tous ceux qui t'ont connu et aimé.

« Adieu, Jean Du Seigneur ! »

Après ces nobles et touchantes paroles, qui résument la vie de l'artiste, nous n'avons plus qu'à demander à ses amis de caractériser eux-mêmes son talent et ses œuvres.

M. Théophile Gautier, à son début dans les lettres, adressa à Jean Du Seigneur une pièce de vers qui n'a jamais été recueillie dans les poésies du célèbre écrivain, et qui est devenue aujourd'hui tout à fait introuvable. Il nous paraît curieux de mettre sous les yeux du public l'épître que le jeune romantique adressait, en 1831, au jeune sculpteur. Ce sera une oraison funèbre digne d'un homme dont toute la carière fut si militante :

A JEAN DU SEIGNEUR.

I

Oh! mon Jean Du Seigneur, que le siècle où nous sommes
Est mauvais pour nous tous, oseurs et jeunes hommes,
Religieux de l'art que l'on nous a gâté !
L'on ne croit plus à rien ; — le stylet du sarcasme
A tué tout amour et tout enthousiasme ;
Le présent est désenchanté.

L'on cherche, l'on raisonne ; au fond de chaque chose,
On fouille avidement, jusqu'à trouver la prose,
Comme si l'on voulait se prouver son néant.
Tout est grêle et mesquin dans cette époque étroite,
Où Victor Hugo, seul, porte sa tête droite
Et crève les plafonds de son crâne géant.

L'avenir menaçant, dans ses noires ténèbres,
Ne présente à nos yeux que visions funèbres ;
Un aveugle destin au gouffre nous conduit ;
Pour guider notre esquif sur cette mer profonde,
Dont tous les vents ligués fouettent en grondant l'onde,
Pas une étoile dans la nuit !

L'art et les dieux s'en vont. — La jeune poésie
Fait de la terre au ciel voler sa fantaisie,
Et plie à tout les tons sa pure et chaste voix,
On ne l'écoute pas. — Ses chants, que rien n'égale,
Sont perdus comme ceux de la pauvre cigale,
Du grillon du foyer ou de l'oiseau des bois.

Craignant le temps rongeur pour son œuvre fragile,
Le sculpteur veut changer son plâtre et son argile
A l'airain de Corinthe, au marbre de Paros :
Le riche, gorgé d'or, marchande son salaire,
Hésite et n'ose pas lui jeter de quoi faire
L'éternité de ses héros.

Le peintre, tourmentant sa palette féconde,
D'un pinceau créateur fait entrer tout un monde
Dans quelques pieds de toile, et, vrai comme un miroir,
A chaque objet doublé redonne une autre vie.
— Par d'ignobles pensers la foule poursuivie,
Sans avoir compris rien, retourne à son comptoir.

II

Qu'est devenu ce temps où, dans leur gloire étrange,
Le jeune Raphaël et le vieux Michel-Ange
Eblouissaient l'époque à genoux devant eux ;
Où, comme les autels, la peinture était sainte ?
L'artiste conservait à son front une teinte
Du nimbe de ses bienheureux.

Et Jules deux régnait, nature riche et large
Qui portait tout un siècle et jouait sous la charge ;
Il ployait Michel-Ange avec son bras de fer,
Et, le voyant trembler, sachant qu'il n'était qu'homme,
Au dôme colossal de Saint-Pierre de Rome
Le traînait en jurant allumer son enfer.

Tout était grand alors comme l'âme du maître ;
Car il avait au cœur — ce Bonaparte prêtre —
Des choses que n'ont point les rois de ce temps-ci ,
De tout homme ici-bas il pressentait le rôle,
Et disait à chacun, lui frappant sur l'épaule :
« Marche ! ta gloire est par ici ! »

III

Et puis, là-bas, à Rome, au pied des sept collines,
Parmi ces ponts, ces arcs, immortelles ruines,
Ces marbres animés par de puissantes mains,
Ces vases, ces tableaux, ces bronzes et ces fresques,
Ces édifices grecs, latins, goths ou mauresques ;
Ces chefs-d'œuvre de l'art qui pavent les chemins ;

Tout dans ce beau climat offre une poésie
Dont, si rude qu'on soit, on a l'âme saisie.
Qui ne serait poëte en face de ce ciel,
Baldaquin de saphir, coupole transparente,
Où, par les citronniers la tiède brise errante,
Ressemble aux chansons d'Ariel?...

Quel plaisir! quel bonheur! — Une lumière nette
Découpe au front des tours la moindre colonnette :
Les palais, les villas, les couvents, dans le bleu,
Profilent hardiment leur silhouette blanche;
Une fleur, un oiseau pendent de chaque branche:
Chaque prunelle roule un diamant de feu.

Le petit chevrier hâlé de la Sabine,
Le bandit de l'Abruzze avec sa carabine,
Le moine à trois mentons qui dit son chapelet,
Le chariot toscan, traîné de bœufs difformes
Qui fixent gravement sur vous leurs yeux énormes,
Le pêcheur drapé d'un filet;

La vieille mendiante au pied de la Madone,
L'enfant qui joue auprès, tout pose, tout vous donne
Des formes et des tons qui ne sont point ailleurs.
Baigné du même jour qui fit Paul Véronèse,
Le coloriste fier doit se sentir à l'aise,
Loin du public bourgeois, loin des écrivailleurs.

Partout de l'harmonie! En ce pays de fées,
La voix ne connaît pas de notes étouffées;
Tout vibre et retentit, les mots y sont des chants.
La musique est dans l'air, — parler bientôt s'oublie:
Comme ailleurs on respire, on chante en Italie:
Le grand opéra court les champs.

C'est là, mon Du Seigneur, qu'on peut aimer et vivre.
Oh! respirer cet air, si doux qu'il vous enivre,
Ce parfum d'oranger, de femme et de soleil;
Près de la mer d'azur aux bruissements vagues,
Dont le vent frais des nuits baise en passant les vagues,
Se sentir en aller dans un demi-sommeil!

Oh ! sur le fût brisé d'une colonne antique,
Sous le pampre qui grimpe au long du blanc portique,
Avoir à ses genoux une contadina,
Au collier de corail, à la jupe écarlate,
Cheveux de jais, œil brun où la pensée éclate,
Une sœur de Fornarina !

IV

Tout cela, c'est un rêve. — Il nous faut, dans la brume
De ce Paris grouillant qui bourdonne et qui fume,
Traîner des jours éteints dès leur aube ternis ;
Pour perspective avoir des façades blafardes,
Ouïr le bruit des chars et ces plaintes criardes
De l'ouragan qui bat à nos carreaux jaunis !

Voir sur le ciel de plomb courir les pâles nues,
Les grêles marronniers bercer leurs cimes nues ;
Longtemps avant le soir, derrière les toits gris,
Le soleil s'enfoncer comme un vaisseau qui sombre,
Et le noir crépuscule ouvrir son aile sombre,
Son aile de chauve-souris...

Et jamais de rayon qui brille dans l'ondée !
Dans cette vie abstraite et d'ombres inondée.
Jamais de point de feu, de paillette de jour ;
C'est un intérieur de Rembrandt, dont on voile
La salle lumineuse et la mystique étoile ;
C'est une nuit profonde où se perd tout contour !

V

Pourtant l'ange aux yeux bleus, aux ailes roses, l'ange
De l'inspiration, sur les chemins de fange,
Pour arriver à toi, pose ses beaux pieds blancs,
Et l'auréole d'or qui couronne sa tête
Dans ses cils diaprés des sept couleurs projette
Des fantômes étincelants.

Alors, devant les yeux de ton âme en extase,
Chatoyante d'or faux, toute folle de gaze,
Comme aux pages d'Hugo ton cœur la demanda,
Avec ses longs cheveux que le vent roule et crêpe,
Jambe fine, pied leste et corsage de guêpe,
Vrai rêve oriental, passe l'Esméralda.

Roland le paladin, qui, l'écume à la bouche,
Sous un sourcil froncé, roule un œil fauve et louche,
Et sur les rocs aigus qu'il a déracinés,
Nud, enragé d'amour, du feu dans la narine,
Fait saillir les grands os de sa forte poitrine
Et tord ses membres enchaînés.

Puis la tête homérique et napoléonienne
De notre roi Victor! — que sais-je, moi? la mienne,
Celle de mon Gérard et de Pétrus Borel,
Et d'autres qu'en jouant tu fais d'un doigt agile,
Palpiter dans la cire et vivre dans l'argile;
— Assez pour, autrefois, rendre un nom immortel!

Si trois cents ans plus tôt Dieu nous avait fait naître,
Parmi tous ces hauts noms, l'on en eût mis peut-être
D'autres qui maintenant meurent désavoués;
Car nous n'étions pas faits pour cette époque immonde,
Et nous avons manqué notre entrée en ce monde,
Où nos rôles étaient joués...

Septembre 1831.

A cette époque, sous l'énergique influence de l'école romantique qui commençait son mouvement ascensionnel, Du Seigneur se voyait entouré d'une foule de jeunes artistes, de jeunes poëtes et de jeunes écrivains, ses admirateurs enthousiastes. Pétrus Borel lui dédiait le volume des *Rhapsodies* (Paris, Levasseur, 1832, in-16), en lui disant: « Il est à toi, Jean Du Seigneur, le statuaire beau et bon de cœur, fier et courageux à l'œuvre, pourtant candide comme une fille. Courage! ta place serait belle : pour la première fois, la France aurait un statuaire français! »

Et dans une pièce de vers qui fait partie de ce rare et curieux volume, Pétrus Borel parlait en ces termes d'un médaillon de femme, modelé par Du Seigneur :

Qui t'a parfait, bijou, bronze fragile?
Et ce bonheur, qui me l'a fait?.. C'est Jehan!
Ce bon ami, dont l'ébauchoir agile
Sait éveiller Abelard de l'argile,
Hugo, Calvin, Esmeralda, Roland,
En dépit d'Homère et Virgile.

Toute l'école romantique reconnaissait alors deux grands

maîtres en sculpture, David d'Angers et Du Seigneur, comme un seul maître en peinture, Eugène Delacroix.

De 1831 à 1833, Du Seigneur était déjà parvenu à l'apogée de la réputation : il avait fait et exposé trois œuvres capitales, également remarquables, quoique bien différentes l'une de l'autre : *Roland furieux*, *Esmeralda et Quasimodo*, *l'Archange saint Michel vainqueur de Satan*.

La description et l'appréciation de ces trois ouvrages, qui auront un jour et qui ont dès à présent une haute importance pour l'histoire de l'art, se trouvent dans ces quelques pages que le bibliophile Jacob écrivait en tête de son livre intitulé : *Quand j'étais jeune* (Paris, Renduel, 1833, 2 vol. in-8°), qu'il a dédié à Jean Du Seigneur :

« Votre génie s'est prononcé, Du Seigneur, plein de vouloir et d'avenir, dédaigneux des traditions classiques, et créateur, avant que le ridicule ait tué les imitateurs des Grecs et des Romains ; vous avez, en trois pas, parcouru le moyen-âge fantastique, héroïque et romanesque ; vous avez créé trois caractères également neufs et variés, également vrais et poétiques : Saint Michel, vainqueur de Satan, Roland furieux, Esmeralda vis-à-vis de Quasimodo.

« Voici la scène du pilori dans *Notre-Dame de Paris*, scène admirablement contrastée, que la statuaire eût imaginée si la poésie ne l'avait découverte sous les décombres du vieux Paris, comme un morceau d'Albert Durer, perdu pendant quatre siècles. Heureux l'artiste qui prend Victor Hugo pour modèle ! Victor Hugo, héritier de l'âme de Dante, du burin de Rembrandt et de la palette de Rubens ! Approchons-nous : Quasimodo, le sonneur de cloches, Quasimodo, laid, difforme, contrefait, horrible et grotesque à voir, Quasimodo est lié au poteau du pilori : lisons l'arrêt de la prévôté qui le condamne à l'exposition publique ; on le raille, on l'injurie, on lui jette des pierres et de la boue. Le misérable, muet, agenouillé sur la roue, à l'ardeur du soleil d'été, implore du regard un peu de compassion et une goutte d'eau ; la sueur inonde son corps dépouillé de vêtements,

et son visage hideux exprime à la fois la prière, la douleur et la rage. Tout à coup, Esméralda, la danseuse des rues, la jeune et blanche bohémienne, monte les degrés du pilori et donne à boire à la pauvre créature, qui la contemple avec admiration et reconnaissance, comme un ange venu d'en haut. Quasimodo se tord péniblement sous les cordes qui le garrottent, sous le carcan qui lui meurtrit le cou, pour retourner la tête et ses yeux mouillés de larmes vers la délicieuse vision qu'il n'oubliera plus. Cependant Esmeralda, qui a interrompu sa danse pour une bonne action, la main appuyée sur la hanche, dans un souriant abandon de pose qu'elle doit à son état, regarde avec quel avide bonheur cet être souffrant étanche sa soif, et ne s'occupe pas des rumeurs de la foule qui s'agite autour d'elle. Esméralda aux petits pieds, à la moue spirituelle, aux mouvements souples et voluptueux, cette fille belle et noble, élevée au milieu du vice crapuleux, pure et virginale sous les insignes dorés des courtisanes, contraste de beauté et de grâces avec la laideur monstrueuse de Quasimodo, louche, bossu, boiteux et *immanis*, a dit le poëte qui s'est servi d'une citation latine pour rapprocher à la pensée le nain du cyclope, Quasimodo de Polyphème. Hugo et Du Seigneur ont su nous intéresser au laid idéal opposé au beau idéal, quoique ce dernier fût seul admis dans les poétiques de l'art, quoique le premier soit excommunié et maudit par toutes les académies infaillibles.

« Voilà Roland furieux, traduit d'Arioste, ce grand maître qui a si bien compris l'harmonieuse fusion des genres et des styles, qui, dans son épopée comique, a sans cesse mêlé le plaisant au sublime et le sublime au plaisant, sans sortir de la nature qui était avant Aristote, avant Boileau, avant les écoles et avant les écoliers. Roland, dont l'amour a égaré la raison, est attaché à un tronc d'arbre, les mains derrière le dos, et à demi couché sur la terre; ses cheveux incultes flottent aux vents, sa face amaigrie est empreinte d'une contraction habituelle, ses yeux sont fixes, ses dents grincent, son corps musculeux tressaille par crispations convulsives qui roidissent ses mains et ses pieds fangeux : c'est un intervalle de repos, où sa pensée court après

l'infidèle Angelique; mais dès que l'odieux Médor se représentera encore à sa jalousie, avec les gazons foulés et les arbres ornés de chiffres entrelacés, sa folie éclatera en nouveaux transports; il va rompre ses entraves et s'élancer à la poursuite de son rival. On devine que l'Arioste fut contemporain de Michel-Ange.

« Vienne maintenant votre archange victorieux, ce groupe gigantesque et surhumain qui sera le piédestal de votre renommée et qui, sans prétendre à la célébrité fabuleuse du colosse de Rhodes, ni du mont Athos taillé en Xercès, magnifiques témoignages de la puissance de l'art en Grèce, restera comme une œuvre unique de hardiesse et de génie! Saint Michel, comme les *imagiers* nos bons aïeux nous l'ont peint d'après la légende, le saint aux ailes diaphanes, à la robe étoilée et à la cuirasse d'or, beau et suave de formes, rayonnant de splendeur angélique, rempli de majesté et de candeur, précipite des régions célestes l'archange révolté, Satan, qui, entortillé des replis de son dragon écailleux, se retient d'un effort suprême aux fragments de rochers qu'il entraîne avec lui dans l'abîme; Satan, dont la méchanceté et la malice sont emblématisées par des formes matérielles, des cornes de bouc et des ailes de chauve-souris; Satan, esprit des ténèbres, tentateur des hommes et roi de l'enfer. Polyclète fut le premier qui posa des statues sur une seule jambe; Dédale donna le mouvement à ses statues avec du vif-argent coulé dans leurs membres : vous, Du Seigneur, vous avez osé reproduire en sculpture l'action d'une chute, mieux que Girodet n'a fait sur la toile, et votre ange rebelle suspendu en l'air menace de nous écraser sous son poids. Courage, Du Seigneur, inspirez-vous de l'Apocalypse et de Raphaël! Nous redeviendrons chrétiens pour trembler devant vos diables et pour adorer vos saints!

« Vous serez un sculpteur original et fort, parce que de bonne heure vous avez rompu les lisières usées de l'école; parce que vous laissâtes libre votre instinct d'artiste; parce que vous répudiez toute autre servitude que celle de la nature! »

Jean Du Seigneur ne s'arrêta pas dans la carrière où il avait fait une marche si prompte et si éclatante; il ne rebroussa pas chemin, mais il prit une autre voie : il s'attacha presque exclu-

sivement à l'art religieux. C'était là où il avait mis son âme, et l'on peut dire aujourd'hui que depuis les grands sculpteurs inconnus du moyen-âge, personne en France n'a traité mieux que lui la sculpture monumentale des églises. Un jour, et ce jour n'est pas éloigné, le nom de Du Seigneur se trouvera mêlé aux noms des fameux *maîtres de pierre* des XIIIe, XIVe et XVe siècles.

En sortant de l'école romantique, Du Seigneur avait fait une tentative pour créer l'école religieuse; il appelait à lui les jeunes artistes français, pour leur donner des leçons de sculpture chrétienne et pour leur apprendre à la fois l'histoire de l'art chrétien. Dans le journal l'*Univers*, du 25 février 1842, M. Veuillot prêta sa plume éloquente aux idées et au projet de Du Seigneur, qu'il connaissait de longue date et qu'il estimait comme homme et comme artiste. Ce morceau d'esthétique de l'art au point de vue religieux, mérite d'être conservé dans une notice sur l'artiste, qui ouvrait, en 1842, un atelier de sculpture chrétienne, rue de l'Ouest, n° 16.

« Voici une entreprise digne de toutes les sympathies, et qui sera, nous n'en doutons pas, accueillie avec un sentiment de gratitude dans beaucoup de familles catholiques. M. Jean Du Seigneur, comme statuaire chrétien, a depuis longtemps fait ses preuves. On n'a pas oublié son groupe colossal de l'Archange Saint Michel, vainqueur de Satan, exposé au Salon de 1834, et qui valut à son auteur la médaille d'or. Depuis ce brillant début, M. Du Seigneur a dignement soutenu sa réputation : il a fait la statue de saint Augustin pour l'église de Notre-Dame-des-Victoires, la statue en marbre de Dagobert Ier, pour le Musée historique de Versailles, la statue de sainte Agnès pour la Madeleine. Les amateurs et les gens spécialement occupés d'art connaissent de lui plusieurs autres travaux moins considérables, mais tous fort distingués. M. le comte de Montalembert, juge dont on ne contestera pas la compétence, l'a cité, ainsi que M. Bion, dans son livre si intéressant de l'*État actuel de l'art religieux en France* (1837), comme un des hommes appelés à concourir, par le moyen de l'art, à ce mouvement chrétien, qui n'est déjà plus

une réaction, mais qui va devenir une reconstruction. Soutenu dans ses efforts par une conviction profonde comme artiste et comme chrétien; ajoutant sans cesse, par de sérieuses études, à une pratique déjà savante lors de ses premiers travaux, M. Du Seigneur réunit aujourd'hui toutes les conditions nécessaires pour donner d'excellentes leçons, former d'habiles élèves et préparer, en un mot, de dignes successeurs à ces générations de grands statuaires qui ont illustré l'art français.

« Mais ce n'est pas seulement au point de vue de l'art qu'il faut applaudir à l'entreprise de M. Du Seigneur, et que nous la recommandons si chaudement. Il annonce une école de sculpture chrétienne : il faudrait pouvoir dire école *chrétienne* de sculpture *chrétienne*, pour exprimer son double dessein et faire connaître tout ce que nous y trouvons de louable et d'excellent. Personne n'ignore ce que sont aujourd'hui les ateliers : l'art que l'on y veut apprendre est la dernière chose que l'on y apprend, et les jeunes gens y compensent la lenteur de leurs progrès par l'acquisition de beaucoup d'autres connaissances dont ni leurs familles, ni eux-mêmes, par la suite, n'ont lieu de s'applaudir. Entassés sans discipline, sans direction, sans surveillance, sous le patronage d'un maître plus ou moins célèbre, ils ne reçoivent de lui que de rares visites, de plus rares conseils, et les expositions annuelles des concours pour les prix de Rome, presque régulièrement distribués aux *jeunes* élèves qui sont arrivés à la limite de l'âge où l'on peut encore les obtenir, c'est-à-dire à vingt-neuf ans, nous promettent pour l'ordinaire autant d'artistes pitoyables qu'il y a de lauréats et de concurrents. Heureux ceux qui apprennent, dans l'espace de plusieurs années, à faire, pour nous servir de l'expression consacrée, leur *bonhomme!* Ils ont quelque chance d'apprendre ensuite, par eux-mêmes, à vêtir ce *bonhomme* unique, à le faire marcher, à le faire parler, à le mettre, vaille que vaille, en compagnie de quelques autres qui ne lui ressembleront pas absolument. Progrès difficile pour les peintres, et presque impossible pour les statuaires, qu'on voit presque toujours éternellement reproduire l'éternel *bonhomme* de l'école, sans s'occuper d'ailleurs le moins du monde de lui donner

le caractère qu'il doit avoir, ni de le mettre en harmonie avec les lieux où il doit être placé. Leur science ne va pas jusque-là, et, trop souvent, la science de leur maître lui-même n'y est jamais arrivée. Mais si le maître était en position de le leur enseigner, il ne s'en donnerait pas la peine. Rien ne rappelle aujourd'hui ce tendre soin des grands artistes d'autrefois, qui les faisait travailler à la perfection de leurs élèves comme à la perfection des ouvrages auxquels ils attachaient le plus de prix. Un élève n'est plus accepté maintenant comme un devoir : c'est un produit qu'on multiplie et qu'on fait durer le plus possible. La conscience chrétienne ne signe plus au marché que fait l'homme habile dans son art avec l'aspirant qui vient lui demander des leçons. L'aspirant payera tant par mois, il apprendra ou n'apprendra pas à faire le *bonhomme*, et c'est tout.

« Que dire de la moralité des voies où tous ces jeunes esprits peuvent entrer, ainsi abandonnés à eux-mêmes? Qu'ils aient des dispositions, qu'ils n'en aient pas, chose qui importe peu au maître, et dont il ne s'avise guère de les avertir, le résultat, quant à la moralité des œuvres, est le même à peu près. L'art a deux faces, comme la vie a deux chemins : l'une séduisante et commode, l'autre pénible, austère et lente. La première promet le succès pour un peu de dispositions sur lesquelles il est facile de s'abuser, pour un peu d'habitude et pour un peu de savoir-faire qu'il est aisé d'acquérir; la seconde exige une ferme vocation, impose de longs travaux, et semble présenter plus de devoirs que de plaisirs et de profits. Cependant Paris et l'exemple sont là : le choix n'est pas douteux. On travaillera en s'amusant, pour pouvoir s'amuser au prix de ce travail hâtif. Dès qu'on saura tenir à peu près le crayon ou l'ébauchoir, on laissera là d'incomplètes études pour se perdre en lithographies, en caricatures, en statuettes, selon le goût du moment; on se fiera sur l'intrigue pour attraper, par l'entremise d'un patron, quelques commandes du ministère; on fera des portraits de notaires et des bustes d'agents de change; on sculptera des Vénus sur la maison dorée d'un spéculateur. Ne sont-ce pas d'illustres travaux, et qui relèvent bien le noble métier des arts? Quel abaissement pour un

homme qui aurait pu avoir du mérite, d'en venir à ce point, et quel chagrin pour une famille honnête, dont le fils fait voir une vocation d'artiste, de penser que ce sera là, peut-être, le fruit de toutes les dispositions qu'il annonce et de tous les sacrifices qu'il va coûter.

« Voilà le danger que l'école de M. Jean Du Seigneur pourra, nous le croyons sincèrement, prévenir ou du moins atténuer. Cet artiste ne se propose pas seulement, comme tant d'autres, de donner des leçons; il est chrétien, homme de conscience et de foi autant qu'homme de savoir : il n'abandonnera pas ses élèves ou à leur paresse ou à la fougue de leur imagination. Sans doute, ce n'est pas une pension qu'il veut ouvrir, c'est une école; mais il est un âge où de bonnes leçons garantissent mieux de certaines choses que la hauteur et l'épaisseur des murs. L'art enseigné comme un métier, par des procédés en quelque sorte mécaniques, s'apprend mal, n'intéresse pas, ne nourrit ni l'intelligence ni le cœur, et il faut des distractions. Enseigné comme il doit l'être, c'est-à-dire comme une science, et une science très-étendue, touchant par tous les points à la physiologie, à l'histoire, à la métaphysique, ayant d'ailleurs la religion pour principe et pour but, il emploie bien vite toutes les facultés, il devient de toutes les préoccupations la plus vive, et de toutes les distractions la mieux aimée. D'ailleurs, l'atelier de M. Du Seigneur ne sera pas sous la surveillance d'un régisseur quelconque; il sera sous l'œil du maître. Il y a là une garantie de travail, de progrès et de moralité sur laquelle nous n'avons pas besoin d'insister plus longtemps.

« Traçons un rapide exposé du plan de M. Du Seigneur, qu'il a bien voulu nous exposer lui-même, et qui nous semble parfait.

« Il donnera quatre fois par semaine des leçons pratiques de sculpture et de dessin. Un cours d'anatomie sera professé par un médecin des hôpitaux de Paris.

« En même temps, M. Du Seigneur fera un cours d'histoire de l'art par les monuments, depuis les Catacombes de Rome jusqu'au pontificat de Jules II. Ce cours sera seulement historique

pour l'architecture (1) et la peinture, mais sera théorique et pratique pour la sculpture; et en particulier pour la sculpture française, qui a été si glorieuse, et qui est encore si peu connue, il recevra beaucoup de développements, de manière à expliquer tous les différents caractères qui constituent le style de chaque siècle.

« On comprend l'intérêt de ce cours. L'histoire des Catacombes, par où il commencera, donnera des bases solides et sûres à la connaissance de la sculpture chrétienne. On sait que les murs des Catacombes sont presque entièrement peints, et que beaucoup de sarcophages y étaient sculptés. Ces sarcophages, dispersés aujourd'hui dans plusieurs Musées, ont été dessinés avec soin, et l'on peut les étudier, comme sur les lieux, dans les rares et précieux ouvrages qu'ont laissés les érudits d'autrefois, ces érudits qui consacraient tous leurs soins, toute leur fortune, toute leur vie au travail qu'ils embrassaient. Les documents et les livres rassemblés par M. Du Seigneur lui fourniront la matière d'un grand nombre d'instructives leçons. Il pourra préciser l'époque où les artistes chrétiens, changeant enfin la pratique de leurs devanciers, qui n'avaient changé que de croyance, perdirent entièrement le style païen. Les monuments des Catacombes serviront à exposer l'origine des types sacrés dont nous trouvons le complet développement dans les peintures et les sculptures des douzième et treizième siècles, et encore quelquefois dans le quatorzième. Le professeur en exposera la théorie au moyen des traditions conservées par les Pères. Il fera le même travail pour les symboles qui figurent sur les pierres sépulcrales ou sur les peintures.

« Puis viendra la peinture en mosaïque, composée en verre, appliquée sur les murailles, avant l'usage de la peinture à fresque; l'histoire de la peinture sur verre, de la peinture émaillée et en miniature; l'histoire de la sculpture en pierre, en marbre; la fonte en bronze et en argent; la sculpture en

(1) M. Victor Gay, architecte, qui a fait des études si consciencieuses sur l'histoire de l'architecture chrétienne, a bien voulu se charger d'en offrir un aperçu, dans un cours spécial, aux élèves de M. Du Seigneur.

bois et en orfévrerie, dans les différents pays et dans les différents siècles.

« Dans la belle route qu'il veut parcourir, le professeur et ses élèves trouveront des noms célèbres et amis que l'on sera surpris et charmé d'y rencontrer. N'est-ce pas une bonne fortune, dans un cours d'art chrétien, de saluer, parmi les principaux artistes, saint Grégoire de Tours, l'historien des Francs, architecte de plusieurs églises; saint Germain, évêque de Paris, qui fit l'ancienne église de Saint-Vincent (aujourd'hui Saint-Germain-des-Prés) et plusieurs autres églises; saint Eloi, architecte, orfévre, statuaire, homme d'État, qui concourut à la construction et à la sculpture de l'ancienne abbaye de Saint-Denis, sous le roi Dagobert I[er], dont il était le ministre?

« L'entreprise de M. Du Seigneur aura toute l'importance d'une œuvre de religion. Puissions-nous voir bientôt, pour tous les arts et pour tous les métiers, s'ouvrir partout des écoles semblables, établies sur ce conseil de l'Apôtre : « *Tout ce que vous* « *faites, en paroles ou en actions, faites-le au nom de N.-S.* « *Jésus-Christ, en rendant grâces par lui à Dieu et au Père.* » (Col. III, 17.) Principe pour lequel moururent glorieusement les saints sculpteurs Claude, Castorius, Symphorien, Nicostrate et Simplicius, martyrisés à Rome, sous Dioclétien, le 8 novembre 303 ou 304, après avoir déclaré à l'empereur qu'étant chrétiens, ils ne pouvaient plus désormais sculpter des statues pour ses temples. »

Jean Du Seigneur forma ainsi, à son école, des élèves distingués, qui ont depuis répandu l'art de la statuaire dans les couvents et les séminaires, et qui sont encore aujourd'hui à la tête des ateliers de sculpture religieuse que possède l'Église de France.

Il faudrait des volumes entiers pour décrire et pour juger les innombrables ouvrages que Du Seigneur a exécutés jusqu'à sa mort, la plupart silencieusement et presque obscurément, mais tous avec conscience et avec talent.

C'est un maître dans la critique d'art, c'est un des hommes

les plus experts dans la connaissance des œuvres de la sculpture ancienne et moderne, c'est M. le docteur W. Burger qui va maintenant formuler une opinion générale sur les travaux de notre ami :

« Jean Du Seigneur a travaillé pendant plus de trente ans, sans relâche. Formé à l'école savante, qu'on appelait académique ou classique, — précisément à cause de sa science, et aussi à cause de sa froideur, — il a marqué des premiers dans la jeune pléiade qui mit le *feu* aux arts et aux lettres.

« Le *Roland furieux*, exposé en 1831, fut, en sculpture, comme une sorte de préface de Cromwell. 1831 ! et le jour même où il mourait, en 1866, on inaugurait à Amiens, dans une solennité funéraire, sa dernière œuvre, une statue couchée sur un tombeau ! Trente-cinq ans de service dans la milice vaillante qui illustre les vivants, qui ressuscite les morts, qui glorifie l'homme et la nature !

« Du Seigneur était un homme calme, réfléchi, sensé, bien plus qu'enthousiaste; attentif à la pratique de son art bien plus qu'emporté vers les hasards d'une poésie excentrique. Il avait quelque chose de ces « maîtres d'œuvres » du moyen-âge, dont il a résumé l'histoire dans sa monographie publiée par le *Moyen-âge et la Renaissance*. Il eût volontiers signé l'engagement de s'enfermer dans une cathédrale de Cologne, jusqu'à sa mort, ou jusqu'à la terminaison du monument.

« Je suppose que, dans sa période d'initiation, l'élève de Bosio, de Dupaty et de Cortot devait être un des étudiants les plus assidus; car, entré à l'école des Beaux-Arts, à l'âge de 14 ans, en 1822, il concourt, dès 1827, pour les grands prix, et il obtient une troisième médaille. Dès 1829, il place un de ses ouvrages, une statue de grandeur naturelle, dans l'hôtel d'un riche amateur. En 1830, un peu avant la révolution de juillet, il commence le *Roland furieux*. La révolution dans les arts et dans les lettres, représentée surtout par Eugène Delacroix et par M. Victor Hugo, précédait ainsi la révolution politique de 1830.

« Il y avait alors un courant de passion qui enflammait toute la jeunesse intelligente, et dont la génération actuelle ne semble guère avoir le souvenir. Au milieu d'un incendie qui flambe, le fer lui-même rougit et se tord ; sous l'influence de la température *romantique*, beaucoup d'hommes froids et ridiges s'échauffèrent, et une sorte d'inspiration communicative vivifia leurs œuvres. Par relation, ou par hasard. Du Seigneur se trouvait entraîné dans le groupe d'individualités originales qui caractérisa cette évolution. Presque en même temps qu'il créait la statue de Roland, il modelait les médaillons de Pétrus Borel, d'Auguste Maquet, d'Alphonse Brot, de Gérard de Nerval, de Théophile Gautier, de Joseph Bouchardy, de madame Mélanie Waldor, de mademoiselle Élise Journet, de MM. Villenave, de Cordelier Delanoue, d'Alphonse Royer, d'Eugène Bion, de Célestin Nanteuil, d'Eugène Renduel, de Jules Lacroix et du bibliophile Jacob, dont il fit aussi un buste, exposé au Salon de 1833, avec un buste de M. Victor Hugo, déjà exposé, en 1832, au musée Colbert.

« A ce même Salon de 1833, il envoyait, de plus, un groupe emprunté à la *Notre-Dame de Paris*, de M. Hugo : *une Larme pour une goutte d'eau;* et, au salon de 1834, *l'Archange saint Michel, vainqueur de Satan.* Ce groupe colossal, qui valut à Du Seigneur la médaille d'or de deuxième classe, reparut, en 1861, à l'exhibition universelle de Londres, où il fut recommandé pour le prix d'honneur, en concurrence avec la célèbre *Amazone* du sculpteur Kiss, de Berlin.

« Le *Roland furieux*, la *Esmeralda* et le *Saint Michel* brillent en première ligne dans l'épisode artistique qui agita le règne de Louis-Philippe. Le nom de Du Seigneur, comme les noms de Préault, d'Antonin Moyne et de quelques autres, est attaché à cette période transitoire, au-dessus de laquelle dominent d'ailleurs deux grands sculpteurs exceptionnels, David d'Angers et Barye. Ajoutez Pradier, Rude, Duret, — qui encore? et vous aurez tous les éléments d'un historique de la statuaire depuis la fin de l'école impériale.

« En sculpture comme en peinture, le romantisme, ambition-

nant surtout de restituer la vie, le mouvement, le drame, dans un art qui semblait alors immobilisé, s'égara quelquefois jusqu'à l'exagération. Il eut aussi le défaut de s'arrêter souvent à une pratique sommaire et approximative, pourvu que l'image fût saisissante. Ne reprochait-on pas à Eugène Delacroix ainsi qu'à Préault de ne produire que des ébauches? Peut-être s'est-on aperçu, depuis, que les *ébauches* d'Eugène Delacroix avaient beaucoup d'analogie avec les grandes peintures de Rubens, de Vélasquez, de tous les maîtres abondants et faciles.

« A Du Seigneur, dans ces premières œuvres, s'il n'évita pas l'exagération du mouvement et des formes, on ne saurait reprocher l'insuffisance de l'exécution. Ses fortes études l'ont toujours préservé de l'à-peu-près. Si la tête du Roland est violente d'expression, si les membres sont crispés, la forme plastique y est partout respectée. On s'étonne même de la science correcte de ce jeune statuaire de vingt-deux ans. Il savait dès lors l'anatomie comme un vieux professeur et il modelait avec la certitude d'un vieux praticien. Au point de vue de la science, le *Roland* ne craindrait pas le voisinage des meilleures statues de style classique. A présent que la guerre entre les deux écoles rivales est finie, et même oubliée, il faut bien reconnaître que les maîtres académiques offraient un solide enseignement. Avec M. Cortot, on apprenait, du moins, à faire son *morceau* en sculpture, et je suppose qu'avec Louis David et avec Gros, on pouvait apprendre le métier de peintre. Après le métier, reste seulement la question du génie.

« Les Salons de 1831, 1833 et 1834 avaient fait la réputation de Du Seigneur. Il faut lire, dans les journaux de cette époque, les éloges prodigués au jeune statuaire, dans le *Journal des Artistes*, dans *l'Artiste*, dans le *Cabinet de lecture*, dans le *Courrier des Théâtres*, dans le *Constitutionnel*, le *Courrier français*, le *Temps*, la *Quotidienne*, le *Journal du Commerce*, le *Messager*, le *National*, les *Débats* et même le *Moniteur*, sans compter les revues et les brochures.

« Cette notoriété précoce, conquise par des ouvrages indépendants, lui valut une affluence de travaux publics, dans tous les

genres : une statue de saint Augustin, exposée au Salon de 1835; une statue de Clovis, destinée au palais de Versailles, et qui fut transformée en Dagobert, exposé, en plâtre au Salon de 1836, et en marbre au Salon de 1839; les bustes en marbre de Charles Duclos, historiographe de France, pour la ville de Dinan; de Rabaut-Pomier, ministre protestant, pour le consistoire de Paris; de saint Louis, pour le musée de Versailles; du marquis de Castelnau, maréchal de France; de Jean de Bourbon, tué à Saint-Quentin en 1557; de César du Cambout, marquis de Coislin, pour le même musée; les bas-reliefs de la *Mort de Desaix* et du *Passage du mont Saint-Bernard*, encore pour les galeries historiques de Versailles; la statue en pierre de Violle, prévôt des marchands, pour la décoration extérieure de l'hôtel de ville; la statue en pierre de sainte Agnès, pour la décoration extérieure de la Madeleine.

« En 1840, c'est un buste de Louis-Philippe en marbre pour l'hôtel de ville de Saint-Omer; un buste du marquis de Lally-Tolendal pour la bibliothèque de la Chambre des pairs; des frontons pour M. de Rothschild; une statue du maréchal Jourdan, pour la cérémonie de la translation des cendres de Napoléon. En 1841, c'est une grande statue de saint Pierre, pour l'église Notre-Dame-des-Victoires; un buste de M. Faustin Hélie, un petit buste de Victor Hugo, un médaillon de Henry Martin.

« En 1842, la sculpture religieuse emporte décidément Du Seigneur dans sa vocation secrète, et la liste de ses travaux, en cette année-là, commence par un médaillon de M. Louis Veuillot.

« L'art religieux avait alors une espèce de renaissance, dont le peintre Overbeck fut un des principaux initiateurs. L'érudition et tout simplement la science archéologique n'avaient pas eu de peine à montrer que toutes les écoles depuis le XVIe siècle avaient perdu la tradition du moyen-âge. Les madones de Raphaël procédaient de Vénus, les vierges de Boucher ressemblaient à des courtisanes, les vierges de l'Empire, lorsqu'on en faisait pour quelque église, avaient des tournures de vivandières. Le tendre génie d'Overbeck avait remonté le cours des siècles et

s'était complu dans la période mystique qui commence à Fra Angelico et qui finit à Perugino. Du Seigneur fit à peu près la même réversion en statuaire. Il savait au bout du doigt l'histoire des cathédrales et de leur ornementation sculpturale; aussi, sa main de statuaire ne fut pas embarrassée pour modeler les types de la tradition catholique, lorsqu'une bonne fortune, — un choix intelligent, — lui fit confier toute la décoration d'une merveilleuse chapelle, Notre-Dame-de-Bon-Secours, près Rouen.

« De 1842 à 1848, Du Seigneur est absorbé par les nombreux compléments que la statuaire doit enchâsser dans ce bijou d'architecture religieuse, le tympan de la porte centrale, représentant la Vierge et l'enfant Jésus encensés par deux anges, des statues à l'extérieur, des bas-reliefs à l'intérieur, des scènes de l'Ancien et du Nouveau Testament, des saints et des apôtres, toute la mythologie du dogme catholique. Dans l'entre-temps, il fait une statue de la Vierge pour l'établissement des frères hospitaliers de Saint-Jean-de-Dieu, à Paris, la maison même où il devait mourir; il fait les bas-reliefs et les anges de la chaire de l'église de Saint-Vincent-de-Paul; il décore la chapelle du comte d'Osmoy, au château du Plessis, département de l'Eure; la chapelle du baron de Montreuil, à Tiersville, près Gisors; il fait un saint Séverin, pour l'église de ce nom; un saint François d'Assise, pour l'église de Sainte-Élisabeth; il reproduit en marbre son groupe de la Vierge et l'enfant Jésus, pour l'église de Riom. Il fait à ce groupe un pendant pour l'église de Bolbec. Il travaille même aussi pour Versailles et pour les monuments de Paris : il fait, pour les galeries historiques, les bustes du marquis de Gesvres et du duc de Penthièvre; pour l'Académie française, le buste de Campenon. Et des crucifix, et des bas-reliefs, et des médaillons, et des portraits particuliers !

« Belles années dans la vie de l'artiste convaincu et vraiment infatigable! Dans la première phase, représentée surtout par le *Roland furieux*, son talent avait eu de l'éclat; dans cette seconde phase, il conquit une autorité exceptionnelle en cette spécialité de l'art religieux.

« La spontanéité, l'imagination vive et abondante, sont des

qualités précieuses dans l'art; mais cette érudition qui résulte de la connaissance des monuments antérieurs, de leur style, des particularités de leur plastique, sont surtout indispensables dans l'art sévère et durable de la statuaire. Du Seigneur s'était rompu par l'étude à la compréhension intime de la sculpture religieuse. Il s'était assimilé les systèmes orthodoxes de la composition, de l'arrangement, des types sacrés, et toute l'esthétique du moyen âge. Ses madones, ses figures bibliques ne sont pas des fantaisies, mais une sorte de perpétuation formelle des sentiments et des idées qui inspirèrent l'époque catholique. Il fut, comme Overbeck, le savant résurrectionniste d'un autre âge.

« Les événements de 1848 interrompirent seuls quelque temps la carrière de Du Seigneur. Il se retourne un moment vers la sculpture de décoration et il fait des torchères et des modèles pour la fonte en bronze. Une statue en marbre, de sainte Mathilde, pour l'église de Grand-Bourg, près Corbeil, date cependant de 1850. En 1851 et 1852, des bustes, Chaptal pour le Conservatoire des arts et métiers, le duc de Gaëte, un *Napoléon législateur*. En 1853, les bustes du général des Michels, d'un frère de l'empereur, de l'ingénieur Gauthey pour l'école des ponts et chaussées, de M. Motteley, le bibliophile, pour la bibliothèque du Musée du Louvre, du baron Walckenaer, pour l'Institut. C'est alors aussi qu'il restaure, ou plutôt qu'il restitue, la statue en marbre du Bacchus antique, dans le parc de Versailles. Cette restitution des antiques mutilés l'a préoccupé longtemps, et, l'année dernière encore, en 1865, il travaillait à un projet de la restitution de la *Vénus* de Milo, dont il a laissé de curieux essais, d'après des données très-plausibles.

« En 1854, il fait une statue de saint Joseph, une statue colossale de saint Léonard, pour la tour Saint-Jacques, et des trophées pour le nouveau Louvre. C'est au nouveau Louvre, à la façade du Bord de l'eau, que se trouve une de ses excellentes statues, le *Berger*, en pierre, terminé en 1856.

« Cette même année 1856, il commençait, pour une chapelle de Saint-Roch, le grand *Crucifiement*, qui restera une de ses œuvres les plus importantes, et qui ne fut terminé et inauguré qu'en

1862 (huit ?), figures plus grandes que nature, en ronde bosse, composition analogue à ces drames que les grands artistes des XVe et XVIe siècles taillaient dans la pierre au fond des chapelles, et, par exemple, aux murailles de l'église de Solesmes, près Sablé.

« Ainsi absorbé par la tradition catholique, il faisait aussi la série de bas-reliefs, *Chemin de la Croix*, reproduits en pierre, en plâtre, même en photographie, pour la décoration de quantité d'églises à Paris et en province. Il modelait, pour une noble amie des arts, une autre série de bas-reliefs empruntés à la vie de Jésus. Il sculptait en marbre, pour le monument de M. de Biré, au Père-Lachaise, un *Christ ressuscité*, une des belles figures de la statuaire moderne.

« En 1865, il avait exécuté quelques travaux pour les décorations de la ville de Marseille, un beau buste de M. Davesies de Pontès, lequel sera exposé au Salon prochain, et il avait commencé le monument inauguré à Saint-Quentin, le jour de sa mort : la statue funéraire de l'archiprêtre Tavernier.

« L'esquisse d'un Saint Laurent, pour l'église Saint-Laurent de Paris, avait été admise à l'unanimité et la statue était en train, lorsque la maladie paralysa subitement le rude travailleur.

« Heureux ceux qui laissent après eux le souvenir d'une vie laborieuse, avec des œuvres qui continuent pour ainsi dire leur existence.

« Le *Roland furieux*, le *Dagobert* de Versailles, le *Berger* du Louvre, la statuaire de Notre-Dame-de-Bon-Secours, la chaire de saint Vincent de Paul, le tombeau du général de Biré au Père-Lachaise, la chapelle de Saint-Roch, pour ne citer que les productions principales, voilà qui assure à Du Seigneur une place dans l'histoire de l'art contemporain.

« Celui qui écrit ces lignes a été avec Du Seigneur ami et compagnon pendant de longues années, et souvent il eut l'occasion d'interpréter dans le journalisme les œuvres de l'artiste romantique ou du résurrectionniste chrétien. Malgré la divergence philosophique, malgré l'écart absolu sur les tendances de l'art moderne, le critique et le statuaire se trouvaient toujours des

points de repère, dans la sainte passion des formes qui expriment la vie, le sentiment, la beauté, toutes les manifestations de la nature humaine, dans l'étude des traditions complexes et variables qui symbolisent le caractère des civilisations passées. Le *furieux* auteur de Roland comprenait très-bien le calme splendide de l'art grec, le mysticisme suave et naïf du moyen-âge, même le caprice hasardeux du XVIIIe siècle, même le naturalisme du temps présent Il avait ceci d'assez rare parmi les artistes, qu'il connaissait l'histoire de l'art, et que, malgré ses prédilections. il reconnaissait les mérites de toutes les écoles. Pourquoi des convictions personnelles, des propensions particulières, une originalité quelconque, seraient-elles exclusives d'une saine et juste appréciation de tout ce qui est beau, de tout ce qui représente par une qualité virtuelle le génie artiste? »

Ce jugement impartial, porté par le savant M. Burger sur l'œuvre de Du Seigneur, sera recueilli et ratifié par l'histoire de l'art contemporain, où la sculpture a peut-être plus de droits que la peinture à une gloire durable. La renaissance de la sculpture religieuse en France datera toujours de Du Seigneur et des beaux ouvrages qu'il a laissés à Paris, dans les églises de la Madeleine, de Notre-Dame-des-Victoires, de Sainte-Élisabeth, de Saint-Roch, et à la tour Saint-Jacques; à Rouen, dans l'église de Bon-Secours; à Bordeaux, dans la cathédrale; à Saint-Quentin, etc.

Mais, pour avoir un simple aperçu de tous les travaux de l'artiste depuis 1824 jusqu'en 1866, c'est à lui-même que nous allons demander une simple et brève nomenclature de toutes les œuvres qu'il a conçues, projetées, exécutées pendant cette longue période de quarante ans, et cette nomenclature, qui remplira encore bien des pages sans être complète, puisqu'on n'y trouve ni la statue d'Abélard, ni le buste de Calvin, ni d'autres morceaux de sa jeunesse, nous l'emprunterons textuellement à un journal autographe qu'il rédigeait au jour le jour en forme de *memento*, comme ces mémoriaux si précieux et si naïfs des vieux maîtres allemands et italiens, de Lorenzo Ghiberti, par exemple, et d'Albert Durer.

JOURNAL DES TRAVAUX DE JEAN DU SEIGNEUR.

1824. Dans l'atelier de M. Bosio :
Février. — Le buste de M. Valframbert.
Juin. — Le buste de mon père.
Juillet. — Une copie du Génie suppliant.
Septembre. — Un petit bas-relief.
Octobre. — Le médaillon de J. P. Dus.

1825. *Avril.* — Une étude ronde-bosse, de 5 pieds 6 pouces.
Mai. — Je suis entré chez M. Dupaty dans le mois de mai.
Novembre. — Chez M. Cortot, le 15 novembre.
Décembre. — Le buste de ma mère.

1826. *Janvier.* — Le buste de M. Ferdinand M.
Août. — Etude de la mort d'Orion, statue de 5 1/2 pieds, le 25 août.
Novembre. — Le buste de M. Marron, président du Consistoire protestant.

1827. Première année d'anatomie :
Mai. — Admis pour la première fois au concours d'essai des grands prix, le 19 mai.
Septembre. — Troisième médaille remportée à l'école des beaux-arts.
Octobre. — Courage de Mutius Scævola, grand bas-relief.

1828. *Octobre.* — La mort d'Hercule, statue de 4 pieds. Elle fut moulée.

1829. *Novembre.*—Aconce, statue en plâtre de 5 1/2 pieds. (Placée depuis dans l'escalier de M. Bouclier, notaire, rue Neuve de Luxembourg; actuellement hôtel du Crédit foncier.)
— Le médaillon d'A[t].
Décembre. — Le buste de T. Foucaut, enfant, 25 décembre.

1830. *Juin.* — Le médaillon d'Eugène Bion, le 15 juin.
— Roland furieux, statue de 6 pieds, commencée le 30 juin et moulée le 26 février 1831.
Vers cette époque, j'ai remercié M. Cortot de ses conseils.
Septembre. — Le médaillon d'Elise Journet, le 15 septembre.
— Le médaillon de ma petite sœur, le 25 septembre.
Novembre. — Le médaillon de L., officier, le 8 novembre.
Décembre. Le buste de Pétrus Borel, le 4 décembre.

1831. Ma statue de Roland furieux fut moulée le 26 février, terminée le 10 mars et admise au Salon de 1831.
Mars. — Le médaillon de ma mère, 20 mars.
— Le médaillon d'Alphonse Brot, 27 mars.
— Le médaillon de mon père, 29 mars.

1831. *Avril.* — Le médaillon d'Alp. R., le 5 avril.
— Un grand médaillon de M. C., le 25 avril.
Mai. — Pour le concours de la statue de Napoléon (pour la colonne Vendôme), une grande esquisse terminée,— mai 1831.— Elle fut donnée à Auguste Maquet.
Juin. — Le médaillon de L. C[t]. (Léon Clopet, architecte), 7 juin.
— Le médaillon de Pétrus Borel, 19 juin.
Juillet. — Le médaillon d'Augustus Mac-Keat (Auguste Maquet), le 3 juillet.
— Le médaillon de Théophile Gautier, 12 juillet.
— Le médaillon de Giulio P[i] (Piccini, musicien), le 14 juillet.
— Le médaillon de Joseph Bouchardy, 25 juillet.
Août. — Une larme pour une goutte d'eau (Esmeralda et Quasimodo), groupe commencé le 20 août 1831, terminé le 20 mars 1832, exposé au Salon de 1833.
Septembre. — Le buste de Victor Hugo, le 10 septembre. Exposé au Musée Colbert en 1832 et au Salon de 1833, au Louvre.
— Le médaillon de Gérard Labrunie (de Nerval), le 19 septembre.
Octobre. — Le médaillon de Théodore Villenave, le 4 octobre.
— Le médaillon de Mathieu-Guillaume Villenave, 25 octobre.
Novembre. — Le médaillon de M[me] Mélanie Waldor, 10 novembre.
Décembre. — Le médaillon de J[s] Vabre, 8 décembre.
— Le médaillon de Pauline Bouchardy, 10 décembre.

1832. *Janvier.* — Le médaillon d'Eugène Bion, statuaire, 28 janvier.
Février. — Le médaillon de Cordelier Delanoue, 2 février.
Mars. — Une larme pour une goutte d'eau, groupe en plâtre, fini le 20 mars, exposé au Salon de 1833.
— Le médaillon de M. Th[s] (Napoléon Thomas, peintre), 26 mars.
— Le médaillon de M. Maquet père, le 2 avril.
Avril. — Le médaillon de M[me] Maquet, 2 avril.
— Le médaillon de M. F. Lemot, baron de Clisson, 15 avril.
— Le médaillon de M[me] V[e] L. G., 27 avril.
Mai. — L'archange saint Michel, vainqueur de Satan, annonce le règne de Dieu. Composition dessinée le 12 mai, modelée le 21 mai et terminée le 27 mai 1832.
Juin. — Le médaillon de Célestin Nanteuil, 15 juin.
— Le médaillon de M[me] Villenave, 16 juin.
— Aujourd'hui 28 juin, j'ai commencé mon groupe de l'archange saint Michel.
Septembre. — Le médaillon de Th. D[r], 2 septembre.

1832. *Septembre.* — Le médaillon d'Eugène Renduel, 9 décembre.
— Le buste du bibliophile Paul L. Jacob, 12 décembre; exposé au Salon de 1833.

1833. *Mars.* — Le médaillon de Mme Apolline Lacroix, 12 mars.
Mai. — Le médaillon de Jules Lacroix, 11 mai.
— Le médaillon de Paul L. Jacob, bibliophile, 14 mai.
Juin. — Mon Satan est terminé le 25 juin.
Juillet. — Le médaillon du major W^r^, le 6 juillet.
— Le médaillon d'Alfred de Léris (Desrosiers), 19 juillet.
— J'ai commencé mon archange saint Michel le 27 juillet.
— Le médaillon de M. B^d^, le 28 juillet.
Septembre. — Une statuette de Théophile Gautier, 9 septembre.
— Le médaillon de Mme L. B^d^, 19 septembre.
Octobre. — Le médaillon de Mme de K^n^, 28 octobre.
Décembre. — Le médaillon du général Cordellier-Delanoue, 19 décembre. — Le dernier moulage de mon saint Michel, 16 décembre.

1834. *Janvier.* — Le 23 janvier j'ai terminé mon groupe de l'archange saint Michel, vainqueur de Satan, qui fut exposé au Salon de 1834.
Mars. — Le médaillon de Mme Co^t^ de l'I., 6 mars.
— Le médaillon de M. Co^t^ de l'I., 12 mars.
Avril. — Le médaillon de Mlle A., commencé le 9 avril, fini le 24 avril.
Mai. — Le médaillon de M. de Montrond, 15 mai.
— J'ai remporté une médaille d'or (2e classe) pour mon Archange Saint Michel, le 10 mai, aux récompenses du Salon.
Juin. — Le médaillon d'Émile de Labédollière, 2 juin.
— Le médaillon de J.-F. Bo^t^, 9 juin.
— Le buste de Mathieu-Guillaume Villenave, 25 septembre. Exposé au Salon de 1835.
Octobre. — J'ai commencé mon esquisse de Saint Augustin, le 10 octobre; je l'ai terminée le 8 novembre.
Novembre. — Médaillon du colonel Amédée Davesiès de Pontès.
— J'ai commencé, le 15, la Conversion de Saint Augustin.

1835. *Février.* — J'ai terminé mon Saint Augustin, exposé au Salon de 1835 et placé, en 1838, dans l'église de Notre-Dame-des-Victoires.
— J'ai commencé, le 18 février, le buste de Ch. Duclos, de l'Académie française, commandé par le ministère de l'intérieur pour la ville de Dinan, et moulé le 4 avril. J'ai terminé le marbre le 25 mai 1836.
Mai. — Le médaillon d'Edouard Lacroix, le 8 mai.

1835 *Mai.* — Le médaillon de ma femme, le 25 mai.

— Le médaillon de ma belle-sœur, Mme Paul Lacroix, le 29 mai.

— Une mention honorable de 2e classe, à la suite du Salon de 1835, 8 mai.

Juin. — Le médaillon de Fulgence Girard, le 12 juin.

Août. — Une esquisse de Clovis, statue destinée au palais de Versailles, le 5 août. J'ai commencé le modèle le 7 septembre; terminé le 15 février 1836. Ce modèle de Clovis a servi d'ébauche au Dagobert.

1836. *Février.* — J'ai terminé mon Dagobert le 15 février. Exposé au Salon de 1836.

Juin. — Le médaillon d'Edouard Turquety, 16 juin.

— J'ai terminé l'exécution en marbre du buste de Charles Duclos, historiographe de France.

Octobre. — L'exécution en marbre de deux mains de femme, pour M. le comte de Clarac, le 1er octobre.

— J'ai terminé le modèle du buste de ma femme le 10 octobre.

Décembre. — Copie en marbre du buste de Saint Louis, pour le Musée de Versailles ; terminée le 12 décembre.

1837. *Mars.* — Deux bas-reliefs : la Mort de Desaix et le Passage du mont Saint Bernard, faits pour M. Laitier, avec Eugène Bion, pour les galeries historiques de Versailles, le 30 mars.

Mai. — Le médaillon de Mathieu Guesde, le 16 mai.

— L'esquisse de la statue de Pierre de Viole, prévôt des marchands, pour la décoration extérieure de l'hôtel de ville, le 24 mai.

Juillet. — J'ai commencé le 6 juillet le modèle de la statue de Pierre de Viole, terminée le 31 juillet.

— Le médaillon de Paul Charpentier, docteur-médecin, le 5 juillet.

Décembre. — J'ai terminé l'exécution de Pierre de Viole, statue en pierre de Tonnerre, le 18 décembre 1837.

1838. *Janvier.* — Le médaillon d'Arthur He....., 22 janvier.

Le médaillon de la petite Teyssier, 29 janvier.

Mai. — J'ai terminé la copie de mon groupe de l'archange Saint Michel, vainqueur de Satan ; copie réduite au dixième pour bronze.

— J'ai commencé le 9 mai un petit groupe représentant Henriette d'Angleterre et Bossuet ; terminé le 26 juillet ; fini de réparer le 18 octobre.

Juillet. — L'esquisse de la statue de Sainte Agnès, pour la décoration extérieure de la Madeleine, le 21 juillet.

Août. — Le buste de Jacques-Antoine Rabaut-Pomier, ministre protestant, mort le 16 mars 1820, pour le Consistoire de Paris ; terminé le 25 août.

1838. *Août.* — Le médaillon de Mme Charpentier, le 29 août.

Octobre. — Le buste de Jacques, marquis de Castelnau, maréchal de France, pour les galeries de Versailles, terminé le 2 octobre.

— J'ai commencé le 20 octobre le modèle (moitié d'exécution, 4 pieds 6 pouces) de la statue de Sainte Agnès pour la décoration extérieure de l'église de la Madeleine; terminé le 9 janvier 1839.

1839. *Janvier.* — J'ai terminé le modèle de la statue de Sainte Agnès le 9 janvier. Le modèle a été donné en décembre 1842 pour la salle de l'œuvre de Saint François-Xavier, à Saint-Sulpice.

— J'ai commencé à finir la statue en marbre de Dagobert Ier le 10 janvier.

— J'ai commencé le buste de Jean de Bourbon, tué à la bataille de Saint Quentin le 10 août 1557; terminé le 22 mars; pour les galeries historiques de Versailles.

Février. — J'ai terminé le marbre de la statue de Dagobert Ier le 12 février. Exposé au Salon de 1839.

Mai. — Le médaillon du docteur Amédée Teyssier, le 4 mai.

Juin. — J'ai commencé la mise au point de ma Sainte Agnès le 24 juin; suspendue le 30 juillet.

Juillet. — J'ai commencé le buste de César du Cambout, marquis de Coislin, pour les galeries historiques de Versailles, le 31 juillet; terminé le 2 septembre.

Septembre. — J'ai recommencé la mise au point de ma Sainte Agnès le 5 septembre.

1840. *Mars.* — J'ai terminé l'exécution en pierre de la Sainte Agnès pour la décoration extérieure de l'église de la Madeleine, le 31 mars 1840.

Avril. — J'ai commencé le buste de Louis-Philippe Ier, destiné à l'hôtel de ville de Saint-Omer (Pas-de-Calais), le 1er avril; terminé le 30 avril, et l'exécution en marbre, le 20 octobre suivant.

Mai. — Le médaillon de frère Eli..., le 20 mai.

Juin. — J'ai commencé les modèles de deux frontons, pour M. de Rothschild, finis le 27 juillet, et l'exécution en pierre... (n'a pas été faite).

Juillet. — Le 28 juillet, j'ai commencé le modèle du buste de Jacques de Rougé, marquis de Plessis-Bellière, pour les galeries historiques de Versailles; terminé le 26 septembre.

Août. — Le médaillon de L. Aussant, architecte, depuis frère prêcheur, le 28 août.

Novembre. — Le 3 novembre, j'ai commencé l'esquisse de la statue du maréchal Jourdan, de 3 mètres 50 cent., pour la translation des cendres de Napoléon; terminée le 5 décembre.

1840. *Décembre.* — Le 5, j'ai commencé le modèle du buste du marquis de Lally-Tolendal, pour la grande bibliothèque de la Chambre des pairs; terminé le 25 janvier, et l'exécution en marbre le ... octobre 1841.

1841. *Mars.* — Le médaillon d'Emile Lafon, peintre, le 3 mars.

— Le 16, j'ai commencé le petit buste de Victor Hugo, fait pour M. Quesnel; terminé le 7 avril.

Mai. — J'ai terminé le buste de M. Faustin Hélie, le 4.

— Le médaillon de mon père, le 8.

— Le 18, j'ai commencé une statue de Saint Pierre, de 2 mètres de proportion, pour l'église de Notre-Dame-des-Victoires; terminée le 28 août.

Juin. — Le médaillon d'Henry Martin, auteur de l'*Histoire de France*, le 21 juin.

Novembre. — Le médaillon de M. l'abbé Aulagnier, le 25 novembre.

1842. *Juin.* — Le médaillon de Louis Veuillot, le 2 juin.

Septembre. — Trois crucifix pour M. Desprey, terminés le 30.

— J'ai commencé le mannequin pour la statue de la Vierge le 30 août, et la statue, le 15 septembre.

Octobre. — La petite statuette de Mlle Desprey, le 1er octobre.

1843. *Février.* — J'ai terminé le modèle en plâtre de la statue de la Sainte Vierge (1 mètre 89 de hauteur), le 19 février.

Mars. — J'ai terminé les cinq esquisses des bas-reliefs de la chaire pour l'église paroissiale de Saint Vincent-de-Paul, le 10 mars.

Mai. — Le médaillon du vicomte Paul de Malden, le 20 mai.

— Un bas-relief pour la chaire de Saint Vincent-de-Paul, représentant la Charité, le 24 mai.

Juin. — Deux bas-reliefs pour la chaire : la Foi et l'Espérance, le 17 juin. (Propriété vendue à M. Choisselat-Gallien, le 10 février 1844.)

— Un des deux grands bas-reliefs pour la chaire, représentant la Prédication de N. S. J. C., de 1 mètre 32 sur 66 de hauteur, commencé le 22 juin et terminé le 29 juillet.

Juillet. — A Rouen, le 30 juillet jusqu'au 7 août, pour les études des petites filles de M. Baudon, pour le tympan de N.-D.-de Bon-Secours.

Septembre. — Le 8, jour de la Nativité de la Sainte Vierge, Mgr l'évêque de New-York est venu, accompagné de M. le vicaire de Saint François-Xavier des Missions étrangères, M. l'abbé Delarbre, bénir le plâtre original de ma statue de la Sainte Vierge, chez les frères hospitaliers de Saint-Jean-de-Dieu, à Paris, rue Plumet, nº 19.

1843. *Septembre.* — J'ai commencé le modèle des deux anges placés de chaque côté des bas-reliefs de la chaire, pour l'église de Saint-Vincent-de-Paul, le 25 septembre, et terminé le 10 novembre 1843. (Proportion, 98 centim.) Exposé au Salon de 1850.

Novembre. — Le 25 novembre, j'ai commencé, pour la chapelle de M. le comte d'Osmoy, le modèle du tympan intérieur, représentant la Résurrection de N. S. J. C., et terminé le 31 janvier 1844.

Décembre. — Le 21 décembre, j'ai commencé le buste de François Potier, marquis de Gesvres, pour les galeries historiques de Versailles, et terminé le 16 mars 1844.

1844. *Février.* — Le médaillon de M. Pag., le 28 février.

— Le 24 février, donné pour la loterie de l'œuvre du Mont-Carmel le modèle, de moitié d'exécution, de la statue de Pierre de Viole, placée à l'hôtel de ville de Paris.

Mars. — J'ai commencé, pour la chapelle de M. le comte d'Osmoy, le modèle du tympan intérieur, représentant Notre-Dame-de-Pitié ; terminé le 10 avril.

Avril. — Le 14, M. l'abbé Potel, prêtre chapelain de la communauté de.... à Eu, a fait placer dans sa chapelle la 1re épreuve de ma statue de la Sainte Vierge.

Mai. — Le 1er mai, j'ai commencé le modèle du tympan de la porte centrale du portail de N.-D.-de-Bon-Secours, près Rouen, représentant la Sainte Vierge et l'enfant Jésus encensés par deux anges ; terminé le 7 juin.

Juin. — Le 14 juin, j'ai commencé le modèle du tiers inférieur du tympan ci-dessus, terminé le 20 juillet.

Juillet. — Du 25 juillet au 9 août, j'ai terminé les tympans de la Résurrection de N. S. J. C. et de N.-D.-de-Pitié, à la chapelle du château du Plessis, à Bouquelon, chez le comte d'Osmoy (par Pont-Audemer, Eure).

Août. — Du 15 au 16 août, un projet représentant Saint Séverin, solitaire, donnant l'habit monastique à Saint Cloud, pour le tympan du portail de l'église Saint Séverin, à Paris.

— Du 17 au 20 août, j'ai réparé la 3e épreuve en plâtre de ma statue de la Sainte Vierge, qui sera placée, par ordre du ministre de l'intérieur, dans l'église de la commune de Souppes (Seine-et-Marne).

— Du 21 au 25 août, j'ai changé les bras du modèle des anges de l'église de Saint-Vincent-de-Paul, pour être exécutés en bois pour le sanctuaire de Notre-Dame-des-Victoires, dans la proportion de 1 mètre 65 cent. de haut.

1844. *Août.* — Le 24 août, j'ai commencé le modèle du tympan représentant l'Assomption de la Sainte Vierge, pour l'église du château du baron de Montreuil, à Tiersville près Gisors (Eure), et terminé le 11 septembre; et fini le modèle le 14.

Septembre. — Le 18, j'ai commencé le buste de Campenon, commandé par le ministre de l'intérieur pour l'Académie française, moulé le 19 juillet 1845 et terminé le marbre le....

Octobre. — Un buste de ma statue de la Sainte Vierge, coulé après la 5e épreuve; donné à M. le docteur Récamier le 1er octobre.

— Un deuxième buste, coulé après le précédent, donné à M. Feugère des Forts.

— Du 3 au 12, réparé et doré la couronne et les broderies de la 2e épreuve de ma statue de la Sainte Vierge, qui sera placée dans l'église de Saint Yrieix (Haute-Vienne), pour le compte du ministère de l'intérieur.

Novembre.—Le 16, j'ai commencé les modèles des Saints Apôtres pour la voussure du grand portail de Notre-Dame-de-Bon-Secours; Saints Pierre, Paul, André et Jacques.

— Le 25, j'ai commencé à retoucher l'exécution en pierre du tympan de l'église de Tiersville (Eure); terminé le 31 décembre et posé le .. décembre 1845.

— Le 28, j'ai mis au chemin de fer la 5e épreuve de ma Sainte Vierge, pour servir à l'exécution en pierre de groupe qu'on placera sur le pignon du grand portail de Notre-Dame-de-Bon-Secours, près Rouen.

— Le 29, j'ai fini de réparer la 4e épreuve de mon groupe de la Sainte Vierge et l'enfant Jésus, qu'on placera dans l'église de Bolbec (Seine-Inférieure).

1845. *Janvier.* — J'ai commencé, le 22 janvier, le modèle (au tiers d'exécution) du Saint Luc pour le clocher de Notre-Dame-de-Bon-Secours, et terminé le 3 février.

— La première moitié de janvier, j'étais assez souffrant pour ne pas travailler; j'ai cependant fait l'esquisse pour le devant d'autel de la chapelle du château du Plessis, pour le comte d'Osmoy.

Février. — J'ai commencé le modèle, de grandeur d'exécution; il représente la Visite au tombeau de N. S. J. C.; terminé le 22 mars.

Mars. — J'ai commencé, le 13 mars, le modèle du Saint Marc pour le clocher de Notre-Dame-de-Bon-Secours; terminé le 20 mars.

— J'ai commencé, le 25 mars, le modèle du buste du duc de Penthièvre, amiral de France, pour la liste civile; terminé le 31 mai.

1845. *Avril.* — J'ai commencé, le 5 avril, avec Montagny, le modèle de la statue de Saint Jean l'Evangéliste pour le clocher de Bon-Secours ; terminé le 16 avril.

Mai. — J'ai commencé, le 2 mai, le modèle de la statue de saint Mathieu pour le clocher de Bon-Secours; terminé le 9 mai ; l'exécution en pierre de 2 mètres 60 cent.

— Le 31, j'ai terminé le buste du duc de Penthièvre, commandé par la liste civile, l'année précédente.

Juin. — Malachie, Michée et Osée, moulés le 19 juin ; modèles des voussures du grand portail de Notre-Dame-de-Bon-Secours.

Juillet. — Le 5 juillet, j'ai vendu à M. l'abbé Choyer, du diocèse d'Angers, la propriété des modèles des saints Evangélistes faits pour Notre-Dame-de-Bon-Secours.

— Le 19, j'ai terminé le modèle du buste de l'Académicien Campenon, pour le ministre de l'intérieur, et le marbre....

— Le 21, j'ai mis au chemin de fer pour Bon-Secours le modèle du 1er ordre de la hiérarchie céleste, Ezéchiel et Jonas.

Septembre. — Le 12 septembre, j'ai terminé pour Bon-Secours, Daniel et saint Thomas, avec l'Education de la Vierge.

— Le 15, j'ai commencé à finir l'exécution en marbre de mon groupe de la Sainte Vierge et l'enfant Jésus, de 60 centim. pour mètre, destiné à l'église de Notre-Dame de Marthuret, à Riom (Puy-de-Dôme) ; terminé le 5 novembre.

Novembre. — Le 5, j'ai commencé des changements au modèle en plâtre de mon groupe de la Sainte Vierge et de l'Enfant Jésus ; terminé le 18 février 1846. Exposé au Salon de 1849. Exécuté en marbre pour le ministère de l'intérieur en 1850, et ce marbre destiné à la cathédrale de Bordeaux.

1846. *Février.* — Le 25, le modèle de l'Éducation de la Vierge, pour un des tympans du grand portail de l'église de Bon-Secours ; terminé le 11 mai et mis au chemin de fer le 18.

Mai. — Le 12, j'ai commencé le saint Philippe pour les voussures et terminé le 16 mai.

— Le 18, j'ai commencé le modèle du bas-relief représentant le Mariage de la Sainte Vierge, pour un des tympans du grand portail de l'église de Bon-Secours ; terminé le 4 août, mis au chemin de fer le 2 septembre.

Août. — Le 17, l'esquisse de la statue de saint Michel, vainqueur du diable, pour l'église de Bolbec (Seine-Inférieure).

— Le 19, j'ai commencé la statue de saint Michel (de 1 mètre 80 centimètres de haut), pour servir de pendant à mon groupe de la Sainte Vierge et l'Enfant Jésus dans l'église de Bolbec; ter-

miné le 17 septembre ; moulé et emballé pour le chemin de fer le 23.

1846. *Août.* — Le 25, j'ai commencé, pour les voussures du portail de Bon-Secours, les saints Apôtres; terminé en mars 1847.

1847. *Février.* — Le 8, j'ai commencé le médaillon de mon père pour son monument funèbre; terminé le 4 mars, et fondu en bronze par Quesnel le 1er avril.

Juin. — Le 5, j'ai fait mouler mon esquisse de saint François d'Assise, de 1 mètre 60 centimètres de haut, pour l'église de Sainte-Élisabeth à Paris; moulée le 18 octobre et placée le 27 dans la chapelle de Sainte-Élisabeth.

Novembre. — Le 2, j'ai commencé le buste de mon fils; moulé le...

— Le 25, le médaillon de Henri Cauvain, avocat.

Décembre. — J'ai commencé le buste de Louis Potier, marquis de Gesvres, pour les galeries historiques de Versailles; moulé le ...

1848. *Mars.* — Le buste en plâtre de mon fils Maurice.

1849. — Le buste en plâtre de Montesquieu, commandé par le ministère de l'intérieur, pour l'École normale.

— J'ai mis la dernière main au groupe en plâtre : la Sainte Vierge et l'Enfant Jésus, qui a été exécuté en marbre, l'année suivante, pour la cathédrale de Bordeaux. Ce groupe fut exposé au Salon de cette année.

Septembre. — Le 22, j'ai offert au nom de ma fille Marie, pour l'institution de Mlles La Commune, mon groupe en plâtre : la Sainte Vierge et l'Enfant Jésus.

1850. *Mars.* — L'esquisse d'une torchère, pour Mme Benoît Fould.

Octobre. — Le 19, l'esquisse d'une statue de sainte Mathilde.

— Le buste du duc de Gaëte, en plâtre; moulé le 28 octobre et destiné au ministère des finances.

— Le 30, j'ai commencé le modèle de la statue de sainte Mathilde; le mannequin moulé le 8 novembre; le 9, j'ai moulé le modèle en terre, et moulé en plâtre le 28 décembre.

Novembre. — Le 21, j'ai fait mouler le buste de mon fils, exposé au Salon de 1850, pour en faire une petite statue d'ange.

— Le 24, le réparage de la première épreuve de l'Ange.

Vers la fin de 1850, j'ai rédigé mon Essai sur la vie et les ouvrages du sculpteur Ant. Coyzevox.

1851. *Janvier.* — La mise au point de la sainte Mathilde a été commencée le 7 janvier, terminée le 27 février. L'ébauche du marbre le ... j'ai commencé l'exécution en marbre le 4 août suivant. Cette statue est placée à Grand-Bourg, près Corbeil (Seine-et-Oise).

1851. *Janvier.* — Le 8, j'ai terminé le réparage des 2e et 3e épreuves de l'Ange, pour le compte du ministère de l'intérieur.

— J'ai commencé le buste de feue Mme Revenaz ; moulé le 26 février. Le marbre a été terminé le 10 juillet suivant.

— Le 13, j'ai fait commencer l'emballage de groupe de l'archange saint Michel, vainqueur de Satan, pour l'Exposition de Londres ; la réparation jusqu'au 29 ; emballage terminé le 31. Les huit caisses, pesant 3,861 kilogrammes, ont été transportées à la Chapelle Saint-Denis, gare du chemin de fer du Nord.

Février. — Le 22, j'ai terminé le buste en marbre du duc de Gaëte.

— Le 27, on a moulé le médaillon d'Alexandre Fragonard.

Août. — D'août à septembre, travaux pour le chapitre *Sculpture*, destiné à l'ouvrage de mon beau-frère, le bibliophile Jacob : *le Moyen âge et la Renaissance.*

1852. Deux petits modèles de torchères, pour la maison Wittoz ; terminés en mars.

— Du commencement de l'année au mois de juin, je recueillais mes notes et observations pour servir d'appendice à l'*Histoire de la sculpture française*, par Émeric David.

— Les médaillons de M. le comte et de Mme la comtesse d'Osmoy ; terminés en juin.

— Le buste de Chaptal, commandé le 21 mars 1852, par le ministère de l'intérieur, pour le Conservatoire des arts et métiers ; moulé le 9 octobre.

— La statuette en plâtre de Caroline Kuntzli ; terminée le 3 novembre.

— Napoléon législateur, esquisse d'une statue pour la place du Corps législatif ; terminée le 19 novembre.

— Deux petits médaillons en cire de mes enfants, Marie et Maurice ; terminés le 13 décembre.

1853. *Janvier.* — Le modèle de la restauration du Bacchus, statue en marbre placée dans le parc de Versailles, au bout du Tapis vert ; terminé le 15 janvier.

— Le 26, j'ai commencé le modèle du buste du général baron des Michels, commandé par le ministère de l'intérieur, pour le Musée de Versailles ; monté le 25 avril.

Mai. — Le buste de l'ingénieur Gauthey, commandé par l'école des ponts et chaussées, commencé le 7 mai ; moulé le 18 juin. Le marbre terminé en octobre.

— Le petit médaillon de ma belle-sœur (petite cire).

— J'avais commencé un buste du prince Louis Bonaparte, frère

aîné de l'Empereur; je l'ai abandonné au mois de juin, sur le conseil de M. le comte de Nieuwerkerke.

1853. *Juillet.* — Le 2, j'ai commencé le modèle du buste du bibliophile Motteley, commandé par M. le comte de Nieuwerkerke, pour la bibliothèque du Musée du Louvre; moulé au mois d'août. Exécuté en marbre en mai 1854.

Août. — J'ai commencé un saint Joseph, de 1 mètre 22, pour M. Calvat; terminé le 20 septembre.

Septembre. — Le médaillon de Mlle Hélène Cauvain (petite cire).

Octobre. — Le médaillon de Mme la comtesse Adam Rzewuska; le 22 octobre (petite cire).

Décembre. — Le médaillon de ma fille et de mon fils (petite cire).

1854. Le buste du baron Walckenaer, secrétaire perpétuel de l'Académie des inscriptions et belles-lettres, modèle en plâtre, moulé le 26 juin; déposé au ministère de l'intérieur le 29. L'exécution en marbre commencée le 8 février 1855; terminée le 22 mai 1856.

— Le médaillon de ma femme, le 8 janvier (petite cire).

— L'esquisse de la statue de Saint Léonard, pour la tour Saint-Jacques, à Paris; moulée le 12 mai. Commencé le modèle, demi-grandeur d'exécution, le 28 juin; moulé le 28 juillet, et l'exécution en pierre terminée le 10 janvier 1855.

— Un petit buste de femme, commencé le 27 juin; moulé le 20 juin 1855.

— L'esquisse d'un trophée représentant les Beaux-Arts, pour le Louvre, moulée le 12 juin 1854, remise au ministère d'État le 14, et rendue le 28 juin. Commencé le modèle, le 1er août, de demi-grandeur d'exécution; moulé le 12 septembre. L'exécution en pierre terminée le 8 janvier 1855.

1855. — Le médaillon, grandeur naturelle, du docteur Begin; moulé le 19 février 1855.

— Réparage de deux enfants en plâtre attribués à Germain Pilon; terminés le 6 février 1855.

— Réparage du Roland furieux, pour l'exposition universelle de 1855.

— Un petit crucifix, terminé le 11 juin.

— Un modèle en plâtre de la statue de Saint Jacques le Majeur, de 0.90 de haut, pour M. l'abbé Choyer, commencé le 30 juin; terminé le 1er août, et le réparage en plâtre le 14 du même mois.

Septembre. — Le 17, j'ai commencé le modèle du monument funèbre à la mémoire de ma femme pour le cimetière de Neuilly; moulé le 22 du même mois. L'exécution en pierre terminée le 24 novembre.

1855. *Septembre.* — L'esquisse de la statue du Berger, destiné à une des nouvelles façades des bâtiments du Louvre; moulé le 10 novembre.

1856. — Le modèle, demi-grandeur, de la statue du Berger, moulé le 28 mars 1856.

— J'ai terminé, le 22 mai, la buste en marbre du baron Walckenaer, destiné au palais de l'Institut.

— Le médaillon de M. Louis, moulé le 17 juillet.

— J'ai commencé à terminer l'exécution en pierre de la statue du Berger, pour le Louvre, le 19 juillet.

— J'avais commencé, après le buste de Walckenaer, l'exécution en marbre du buste colossal de Chaptal, pour le Conservatoire des arts et métiers; terminé en février 1858. Cette exécution en marbre avait été commandée, par décision du 23 octobre 1855, d'après le modèle en plâtre commandé précédemment de 21 mars 1852.

Juillet. — Le 19, j'ai commencé au Louvre l'exécution en pierre sur la mise aux points de la statue du Berger; le 30 septembre, j'ai terminé cette exécution. La mise aux points avait été commencée le 10 mai.

— Un projet d'esquisse pour le grand bas-relief en ronde-bosse du Crucifiement, pour l'église de Saint-Roch.

— Une Immaculée Conception, statuette pour M. Vittoz, commencée en décembre et terminée le 18 février 1857.

1857. Le 15 juin, j'ai commencé la grande esquisse du Crucifiement de Notre-Seigneur, pour l'église de Saint Roch; terminée le 14 juillet.

— J'ai commencé les mannequins du groupe de Saint Jean et de la Sainte Vierge en décembre 1857; moulés le 22 janvier.

1858. Le 1er février 1858, j'ai commencé le modèle du groupe de la Sainte Vierge et de Saint Jean; moulé du 10 au 15 février 1859.

— Un Jésus dans le Temple, âgé de 12 ans, pour la cathédrale d'Arras, statue en bois, de grandeur naturelle, destinée à l'OEuvre de l'Enfance; moulé le 25 mai 1858; l'exécution en bois terminée et peinte le 15 décembre 1858. Cette statue sera revêtue de costumes naturels.

— J'ai commencé mon Chemin de la Croix le 27 juillet. Le dernier des 14 bas-reliefs a été terminé le 26 juillet 1859. Ce travail a duré un an moins un jour.

1859. *Mars.* — Le 8 mars, terminé le bas-relief : Jésus mis au sépulcre (14e station).

— Le 12, terminé le bas-relief : Jésus meurt sur la croix (12e station).

1859. *Mars.* — Le 22, terminé le bas-relief : Jésus condamné par Pilate (1re station).

— Le 20, terminé le réparage du bas-relief : Jésus se chargeant de la croix (2e station).

Avril. — Le 9 avril, terminé le réparage de : Jésus tombé sous la croix (3e station).

— La dernière esquisse de la 13e station : Jésus descendu de la croix.

Mai. — Le 16, terminé le réparage de : Jésus rencontrant sa sainte mère (4e station).

— Le 31, terminé le réparage de : Jésus tombé pour la deuxième fois (7e station).

Juin. — Le 21, terminé le réparage de : Jésus tombé pour la troisième fois (9e station).

— Le 28, terminé le réparage de : Simon se chargeant de la croix de Jésus (5e station).

Juillet. — Le 2 juillet, terminé le réparage de : Jésus et Véronique (6e station).

— Le 7, terminé le réparage de : Jésus rencontrant les filles de Jérusalem (8e station).

— Le 13, terminé le réparage de : Jésus dépouillé de ses vêtements (10e station).

— Le 20, terminé le réparage de : Jésus cloué sur la croix (11e station).

— Le 26, terminé le réparage de : Jésus rendu à sa mère (13e station).

— La Résurrection de Notre-Seigneur, esquisse faite pour une statue, le 2 juillet. Cette statue commandée le 3 juillet par Mme de Biré, pour la chapelle funéraire de son mari, au cimetière du Père Lachaise. Prix convenu, 10 mille francs, y compris le bloc de marbre.

Août. — Le mannequin pour cette statue, demi-grandeur d'exécution, moulé le 13 et moulé à bon creux le 19, en trois épreuves. J'ai commencé à monter la statue le 22 avril; elle a été terminée le 30 novembre suivant. Moulage du 1er au 5 décembre et le réparage terminé le 15 décembre. L'exécution en marbre terminée dans la chapelle, au Père Lachaise, le 8 novembre 1860.

— Le modèle en plâtre a été placé dans l'hôtel de Mme de Biré, à Paris, le 30 août 1861, après avoir été réparé soigneusement.

1860. *Avril.* — Le 30, terminé le médaillon de M. Paris, avocat au barreau d'Arras.

1860. *Avril.* — Esquisse de la statue du pape Urbain V, terminée le 26 avril.

— Les mannequins du groupe du Pharisien et du Centurion, pour le grand bas-relief de Saint-Roch, moulés le 4 février.

Juin. — J'ai commencé le 15 février la statue du Pharisien, terminé le 8 juin; fini de mouler le 12 juin.

— J'ai commencé le Centurion le 30 juin et terminé le 15 juillet; fini de mouler le 25 du même mois.

1861. Pour le grand bas-relief de Saint-Roch, les mannequins de N. S. J. C. et des deux bourreaux, commencés le 5 août, terminés le 30 octobre; moulés du 5 au 8 novembre. Ces mannequins et six précédents forment un modèle de tout le bas-relief au tiers d'exécution. Ce modèle a servi à construire la terrasse et la croix.

— Du 21 novembre au 4 décembre, Franceseoni a fait en plâtre à la main toute la terrasse et la croix.

— Du 5 décembre au 15, j'ai fait l'armature pour la statue de N. S. J. C.

— J'ai commencé à monter cette statue le 14 du même mois; terminé le 29 avril 1862 et fini de mouler le 6 mai suivant.

1862. Une poterie pour M. Lethemonier, terminée le 15 mai.

— Du 17 au 24 mai, j'ai fait l'armature pour la statue d'un des deux bourreaux du Crucifiement; j'ai commencé ce personnage le 4 juin; terminé le 24 juillet, fini de mouler le 5 août.

— Deux bas-reliefs, représentant la Nativité de Notre-Seigneur et la mort de Saint Joseph, esquisses pour Mme de Nonjon, le 17 mai.

— Un pot à tabac, pour M. Lethemonier, terminé le 5 juin.

— Le 21 juin, j'ai commencé, pour Mme de Nonjon, le bas-relief de la Mort de Saint Joseph. Abandonné pendant quelque temps pour continuer sans interruption mon groupe du Crucifiement, pour l'église de Saint-Roch.

— La statue du premier bourreau placée avec le Christ et la terrasse, dans l'église de Saint-Roch, et fini le réparage le 12 août.

— Le 5 juillet, j'ai dit à M. Lequeux, architecte, que l'exécution en pierre de Tonnerre, de mon Chemin de la Croix, coûterait 14,000 fr., y compris la mise en place. Le prix d'un plâtre réparé par moi serait de 1,000 fr.

— J'ai terminé le 27 août l'armature du 2e bourreau. Le moulage a été commencé le 5 novembre, transporté à Saint-Roch le 8 et terminé le 19.

1863. Le 20 février, j'ai terminé le bas-relief de la Mort de saint Joseph, pour Mme de Nonjon.

1863. Le 28 mars, j'ai terminé le bas-relief du Mariage de la Sainte Vierge, pour Mme de Nonjon.

— Le 16 mai, j'ai terminé le bas-relief de la Nativité, pour Mme de Nonjon, et le réparage le 26 mai.

— Le 28 mai, j'ai commencé le bas-relief de la Présentation au Temple, pour Mme de Nonjon; moulé le 15 juillet; réparé le 25.

— Le 27 juillet, l'esquisse du 5e bas-relief: le Songe de saint Joseph. Les maquettes, les jours suivants, et le bas-relief commencé le 4 août; moulé le 21 septembre et terminé le 5 octobre.

— Le 21 octobre, j'ai commencé les esquisses (6e et 7e) des bas-reliefs : la Fuite en Egypte et le Retour de la sainte Famille, pour Mme de Nonjon. Les maquettes, du 24 au 27 octobre; moulé le 17 décembre.

— Le réparage et le moulage du bas-relief suivant faits avant le 29 décembre.

— Le 29 décembre, j'ai commencé le Retour d'Egypte, moulé le 24 février.

1864. Une esquisse de la Sainte Vierge et l'Enfant Jésus, pour le collége de Sainte-Croix, et les maquettes et l'esquisse du 8e bas-relief, commandé par Mme de Nonjon . Jésus au milieu des docteurs.

— Le 21 mars, j'ai commencé la statuette de M. Rivière; moulée le 12 août et fini de réparer en septembre.

— Le 25 mars, j'ai commencé le bas-relief représentant : Jésus au milieu des docteurs; moulé le 25 mai et fini le réparage le 4 juin.

— Esquisse du 9e bas-relief : Jésus travaillant dans l'atelier de saint Joseph, le 16 juin 1864; les mannequins pour ce bas-relief terminés le 22 juin.

— Le 25 juin, j'ai commencé ce bas-relief; moulé le 20 juillet, terminé le réparage le 5 août.

— Le 22 décembre, j'ai terminé l'esquisse d'une clé de voûte, pour le Crédit mobilier (travaux de la ville de Marseille), et remise ce même jour chez M. Ponthieu, architecte du Quartier-Neuf, à Marseille.

1865. Le 14 février, j'ai terminé l'esquisse d'une pèlerine présentée par Saint Joseph à la Sainte Vierge, pour Mme de Nonjon ; les mannequins étaient terminés dès le 10 février.

— Entre le 16 février et le 4 mars, j'ai réparé deux bas-reliefs de l'histoire de Saint Joseph, pour le Salon de cette année.

— J'ai commencé, le 4 mars, le grand bas-relief de la Pèlerine présentée à la Sainte Vierge, terminé le 28 avril; le moulage a duré du 29 au 6 mai; terminé le réparage le 27 mai.

— Le modèle, grandeur d'exécution, de la clé de voûte, pour Mar-

seille, dont l'esquisse a été remise à M. Ponthieu, le 22 décembre dernier. Commencé le 29 mai et terminé le 28 juin.

Ce motif représente deux jeunes sirènes de chaque côté d'un navire.

1865. — De juin en août, j'ai travaillé au projet de restauration de la statue antique de la Vénus de Milo.

— Le 28 août, j'ai commencé le buste de Lucien Davisiés de Pontès, terminé le 2 novembre; moulé et réparé le 9.

— Le 13 octobre, j'ai commencé l'esquisse, au 10e d'exécution, de la statue de feu l'abbé Tavernier, curé archiprêtre de Saint-Quentin, pour le monument qu'on lui élève dans son église. Commande faite par le conseil de fabrique, dans sa séance du 10 octobre. Moulé et réparé l'esquisse le 29 octobre.

— Commencé le modèle le 24 novembre; terminé le 18 janvier 1866 et moulé le 20 du même mois.

— Le 11 novembre, j'ai commencé l'esquisse, au 5e d'exécution, de la statue de Saint Laurent, pour le pignon de l'église de Saint-Laurent, à Paris, commandée par le préfet de la Seine. Esquisse moulée le 12 décembre et remise le 19 à l'hôtel de ville.

1866. *Janvier.* — Exécution en pierre de la statue couchée de l'abbé Tavernier, pour la cathédrale de Saint-Quentin.

Février. — Le 13, terminé le réparage d'une épreuve du buste de Lucien Davisiés de Pontès, pour la fonte en bronze, destinée au Salon de cette année.....

Et ici la mort a fait tomber en même temps des mains de l'artiste la plume et le ciseau, au moment où il venait d'achever l'admirable monument funèbre de l'archiprêtre Tavernier, monument qui fut inauguré solennellement dans l'église cathédrale de Saint-Quentin, le 6 mars, le jour même et à l'heure même où Jean Du Seigneur rendait le dernier soupir.

Les Amis de J. Du Seigneur.

MONUMENTS

ÉLEVÉS A LA GLOIRE

DE LOUIS LE GRAND.

On ne peut se faire aucune idée de la quantité de statues, de bustes et de monuments qui furent érigés, sous le règne de Louis XIV, à la gloire de ce souverain; malheureusement, la plupart ont été détruits révolutionnairement, et il n'en est pas même resté un souvenir. L'inventaire de ces monuments serait assez difficile à rétablir aujourd'hui, car les comptes de la surintendance des bâtiments du roi n'ont pas été plus respectés que le bronze, le marbre, la pierre et le bois qui reproduisaient l'effigie du monarque. On trouvera sans doute une partie de cet inventaire descriptif dans l'histoire des statues équestres que nous promet depuis si longtemps M. Anatole de Montaiglon.

En attendant, nous allons extraire d'un livre absolument oublié la description ou du moins la mention d'un grand nombre des monuments qui avaient été consacrés à immortaliser le grand roi, antérieurement à l'année 1687. Ce livre est intitulé : *Ludovicus magnus, vis immortalis. Serenissimo Delphino. Carmen.* Autore C. C. G. de Vertron, historiographo et academico regis (*Parisiis, apud Jacobum Morel*, 1687, in-4° de 124 et 176 p., non compris 2 feuillets pour le titre et la dédicace). On ne trouvera pas, bien entendu, dans cette nomenclature, beaucoup de statues et de bustes qui ne furent exécutés et inaugurés que pendant les vingt dernières années du règne de Louis XIV.

Il est bon de remarquer qu'à cette époque on ne se contentait pas d'un moulage en plâtre d'après quelque copie anonyme de l'œuvre originale d'un artiste : chaque statue, chaque buste du roi sortait des mains d'un sculpteur habile qui s'attachait à en faire un bel ouvrage et qui le faisait fondre en bronze ou qui le taillait lui-même en marbre ou en pierre. Nous avons donc lieu de regretter ces travaux d'art, que les noms de Desjardins, de Le Hongre, de Mazeline et de Coyzevox, etc., n'ont pu préserver des fureurs brutales de la Révolution de 89.

J. Du Seigneur.

Place des Victoires a Paris.

Cette place s'appelle ainsi parce que les victoires de Louis le Grand y sont représentées en plusieurs bas-reliefs.

La statue du roi est de bronze doré de treize pieds de haut. La *Victoire*, qui est aussi en bronze doré et qui n'abandonne jamais notre incomparable monarque, le couronne de laurier; un cerbère paraît sous les pieds de S. M. pour marquer la triple alliance dont elle a si glorieusement triomphé.

Le piédestal sur lequel cet auguste empereur des Français est élevé, est de marbre blanc veiné.

Les quatre captifs de bronze, assis et enchaînez par des chaînes qui tiennent au piédestal, montrent assez, par leurs différens airs de teste et par leurs différentes attitudes, la différence de leurs âges et ce qu'ils sont. En effet, ces figures sont si parlantes, que la diversité des passions dont ces esclaves semblent être agités y est exprimée naturellement par l'art du sieur Desjardins.

Les inscriptions et les traductions sont de M. l'abbé Regnier.

Arc de triomphe, au faubourg de Saint-Antoine.

Quoique cet arc ne soit qu'un simple modèle d'un superbe monument qu'on doit achever quelque jour, on peut dire qu'il

mérite d'être ici placé et qu'il donne déjà une haute idée de ce qu'il sera et de la grandeur du héros à la gloire duquel il est consacré.

On y posa la première pierre le 6 d'août de l'année 1670, suivant les ordres de feu M. de Colbert; et le 9 décembre 1678, cet illustre ministre, si vigilant pour le bien de l'État et si zélé pour la gloire du roi, mit sur la quatrième assise, aux deux piles qui sont à côté de la grande arcade, six médailles dont il y en avait deux d'or et quatre d'argent, portant toutes le portrait de S. M. et au revers l'écu de France.

Statue du Roi érigée au Havre.

On peut dire à la gloire de feu Monseigneur le duc de Saint-Aignan que le zèle qu'il a toujours eu pour celle du roi lui avait imprimé une nouvelle manière de la rendre immortelle. En effet, c'est lui qui a donné le premier l'exemple d'élever des statues à ce grand prince. Cet illustre gouverneur du Havre fit ériger une statue à Sa Majesté, et la dédicace en fut faite en sa présence au mois de juillet de l'année 1684.

La mort de Monseigneur le duc de Saint-Aignan a été cause que le monument n'a pas été achevé; car ce qu'on voit maintenant érigé n'est qu'une partie de ce qu'il voulait faire : il avait conçu le beau dessein d'accompagner la statue du roi de quatre figures, lesquelles sont représentées dans la planche. A leurs symboles spécifiques, il est aisé de connaître que ce sont la Religion, la Générosité, la Justice et la Bonté, vertus inséparables de la personne sacrée de Louis le Grand.

La statue inachevée du roi a été faite à Rouen par le sieur Bichery; elle est de pierre bronzée, de la hauteur de huit pieds et posée au milieu de la place d'Armes, vis-à-vis de l'hôtel de ville, sur un piédestal d'où sort une fontaine. Cette statue porte de belles inscriptions latines et françaises, en prose et en vers.

Statue du Roi érigée a Caen.

Ce monument fut élevé le cinquième septembre 1685, pour célébrer le jour de la naissance de Louis le Grand, sous les ordres

de la ville. Feu monsieur de Morangis, intendant de la généralité, avait conçu le premier le noble dessein d'ériger une statue au roi, dont la gloire lui a été chère jusqu'aux derniers moments de sa vie; et c'est cette illustre mort à qui messieurs de Caen sont redevables de l'agrément de S. M. et du favorable accueil qu'elle leur fit.

La statue, qui est l'ouvrage d'un sculpteur de la même ville, nommé Jacques Postel, est admirée des plus habiles; elle est haute de huit pieds, élevée sur un piédestal de douze; quatre petits Amours y tiennent, sur la corniche, les armes et la devise du roi mêlées de différens trophées.

Elle n'est ni de bronze ni de marbre, mais de cette belle pierre qui se transporte de là en Angleterre.

Les inscriptions sont gravées en lettres d'or sur quatre tables de marbre noir.

Statue du Roi érigée a Poitiers.

Les marchands, qui font un corps considérable dans la ville, ont élevé ce monument, le 25 août 1687, par les conseils, par les soins et sous la conduite de M. Foucault, intendant de la province, dans la place qui était autrefois le vieux marché et qu'on appelle aujourd'hui la Place Royale, à cause de la statue du roi.

Cette statue est posée sur un piédestal d'une très-belle architecture, et enrichie de tous les ornemens qui lui conviennent. Quatre femmes, qui représentent des esclaves de différentes nations subjuguées par S. M., soutiennent les quatre coins de l'architrave.

Le sieur Giroüard, sculpteur de cette ville, a exécuté ce monument avec autant d'adresse que de succès.

Les quatre faces du piédestal sont occupées par quatre ovales qui renferment des tables de marbre noir où sont gravées les inscriptions, qui ne sont pas l'ouvrage d'un seul auteur, et s'il faut les attribuer à quelqu'un, c'est à M. Foucault, qui en a réduit les diverses ébauches à la forme qu'elles ont.

Buste du Roi a Paris, dans une maison particulière.

Puisque non-seulement de grands seigneurs, d'illustres magistrats, des villes et des communautés, mais encore des particuliers ont élevé des statues au roi et qu'ils en élèvent encore tous les jours, il était bien juste que j'érigeasse à mon prince, dont j'ai l'honneur d'écrire l'histoire, un buste, comme un témoignage éclatant de mon zèle pour la gloire de Sa Majesté, de mon respect pour sa personne sacrée, de ma reconnaissance pour ses faveurs et de ma fidélité pour son service. Et afin de rendre ce monument éternel et public, j'ai employé un langage immortel et universel. Voici l'inscription latine que j'ai faite et qui est gravée en lettres d'or sur une table de marbre noir :

Hostes ille feros vicit, fera tempora vincet.

Statue du Roi, dans une maison particulière de Paris.

M. du Bois-Guérin, contrôleur de la maison de madame la dauphine, a eu permission de S. M. de lui faire élever un monument dans la cour de sa maison, qui a veuë sur le palais royal. C'est une statue pédestre, représentant le roi vêtu à la romaine, foulant l'*hérésie*, figurée par un homme fort robuste tenant un masque d'une main et de l'autre s'arrachant les cheveux.

Tout cet ouvrage du sieur Lecomte est d'un seul bloc de marbre, et cet habile sculpteur prétend que c'est le calvinisme détruit par *Louis le Grand;* en effet, les lions de *Calvin*, d'où sortent des serpents, sont sous les pieds de S. M. avec leur auteur.

Buste du Roi a Villefranche, en Beaujolais.

Ce buste, dont M. de Bessie a fait la dépense, est l'ornement de sa salle, qui est aussi le lieu où s'assemblent Messieurs de l'Académie de Villefranche, de laquelle il est le secrétaire perpétuel.

Le buste du roi est l'ouvrage du sieur Chabry, habile sculpteur de Lyon. Il y a trois inscriptions gravées en lettres d'or aux trois faces du piédestal, appuyé contre le mur.

Porte consulaire, a Poitiers.

Le corps des marchands de la ville de Poitiers ne s'est pas contenté d'avoir érigé au roi, l'an 1687, une statue dans une place royale le jour de saint Louis : il a voulu encore, l'année suivante, le même jour, donner à S. M., pour honorer sa fête, de nouvelles preuves de son zèle et de sa reconnaissance, en élevant un monument sur la porte de la juridiction consulaire. Ce monument est un buste de Louis le Grand, accompagné de deux figures en relief à ses côtés, dont l'une représente *Thémis*, qui est la déesse de la justice, et l'autre la *Prudence*, qu'Aristote appelle le Guide des Vertus, inséparables de notre incomparable monarque. J'ai donné l'explication de ces figures dans les vers latins que j'adressai à M. Foucault, alors intendant de la généralité de Poitiers, lesquelles peuvent servir d'inscriptions aussi bien que celle que j'ai faite pour mettre au dessous du buste de S. M., où j'apostrophe le *Tems* en faveur de l'homme *immortel*.

Obélisque d'Arles.

Cet obélisque est un des plus superbes monumens qui nous restent de l'antiquité, et le seul de cette nature qui soit en France. Les Romains, qui ont longtems habité la ville d'Arles, laquelle a été la demeure de plusieurs de leurs empereurs et le siége du préfet du prétoire des Gaules, l'ont fait venir d'Egypte. Il est de granite oriental, et tout d'une pièce; il a 52 pieds de haut, et sa base en a 7 de diamètre.

J'ai su sur les lieux que cette grande pierre avait été cachée dans la terre à quatre ou cinq cents pas hors la ville, et que depuis plus d'un siècle avant que d'être élevée, elle paraissait par un bout seulement. Ceux qui étaient consuls en 1676 et en 1677 la firent mettre dans l'état où elle est aujourd'hui.

Il y a sur sa pointe un monde doré et au-dessus de ce monde,

on voit un soleil qui est doré, et qui est le visage du roi, fait par un habile sculpteur d'Arles nommé le sieur Dedieu.

Statue du Roi, a Arles.

Après avoir parlé de l'obélisque élevé à la gloire du roi comme au soleil de la France, il faut parler maintenant de la statue qu'Arles lui a érigée dans son hôtel de ville, comme à l'auguste empereur des Français. Cette statue est de marbre, faite par le sieur Dedieu, habile sculpteur et originaire de la même ville. C'est une figure en pied qui représente Louis le Grand en habit de guerre, vêtu à la romaine, avec un manteau impérial traînant à terre. Ce conquérant invincible est couronné de laurier; il tient de la main droite un bâton de commandement, et l'autre main est renversée et appuyée sur la hanche gauche.

Statue du Roi érigée a Ruel.

Les statues étaient autrefois, à Rome, principalement dédiées aux empereurs et aux conquérants par le sénat, par le peuple romain et quelquefois même par des particuliers, lorsqu'ils en avaient reçu des faveurs ou des marques d'une bienveillance singulière. Ce furent ces motifs qui engagèrent l'illustre cardinal de Richelieu à faire élever la statue équestre de Louis le Juste, qu'on voit aujourd'hui dans la place Royale de Paris : ce sont les mêmes raisons qui ont aussi engagé M. le duc de Richelieu à élever à Ruel une statue équestre à Louis le Grand.

Cette statue n'est pas exposée aux yeux du public, comme l'autre, mais elle est dans une maison si agréable, que tous les curieux qui la vont voir admirent ce monument beaucoup plus que les cascades et que les autres beautés de son jardin, où elle est dressée. Le sieur Gobert a fait cet ouvrage, qui lui a attiré une grande réputation.

En 1685, le R. P. Commire fit imprimer deux inscriptions pour être gravées sur les principales faces du piédestal de cette belle statue.

Buste du Roi, a Angers.

Le buste qu'on voit ici est celui qui est dans le jardin de l'hôtel de ville d'Angers, qui fait face sur une grande place. A un des bouts de ce jardin est la salle de l'Académie, dans laquelle fut érigé le même jour un autre buste de S. M.; mais comme il est presque tout semblable à celui qui est dans le jardin, je n'ai pas cru qu'il fût nécessaire d'en faire faire une planche particulière. L'un et l'autre ont été élevés aux frais de MM. du corps de ville et par les soins de M. de la Feauté Maire, l'un des académiciens et celui qui forma les premiers projets de l'Académie. M. de Nointel, maistre des requestes, qui était en ce temps-là intendant de la généralité de Tours, prononça le premier discours lors de la dédicace de ces bustes, qui fut le jour de l'établissement ou de la première ouverture de l'Académie. On peut dire, sans le flatter, que son éloquence répond à son zèle, et qu'on ne sçaurait ni mieux parler de Louis le Grand, ni mieux servir S. M., qui, pour reconnaître ses services, lui a donné depuis peu l'intendance de Champagne, dont il s'acquitte aussi dignement que de l'autre.

Le premier juillet de l'année 1686 fut choisi pour cette auguste cérémonie. M. Petrineau, qui travaille aux antiquités d'Anjou et qui est l'un des secrétaires de cette célèbre compagnie, a fait une relation de cette fête, qui est d'une beauté achevée.

Le nom du roi sert d'inscription aux deux bustes d'Angers; on voit gravés en lettres d'or sur des tables de marbre ces deux mots précieux :

LUDOVICO MAGNO.

Médaille du Roi, a Troyes.

On regarde comme un chef-d'œuvre de sculpture la médaille de S. M. en demi-relief; on ne peut assez admirer l'art du sieur Girardon, ni trop louer son zèle, puisque après avoir fait ce monument de marbre blanc, il l'a donné à sa patrie.

La dédicace en fut faite avec beaucoup de magnificence le

3 septembre de l'année 1687, et il fut posé dans le lieu le plus honorable de l'hôtel de ville de Troyes.

Les sept petites médailles qui accompagnent la grande en demi-relief, au bas de laquelle elles sont placées, représentent lesprincipales actions de Louis le Grand.

I. Dans la première, qui est au milieu, on voit la *France* debout devant un autel, sur lequel est posée une couronne fermée à l'impériale française, tendant les bras vers le ciel, pour le remercier d'avoir conservé le roi dans sa dernière maladie. Autour on lit ces mots :

A DIEU CONSERVATEUR DU PRINCE.

Sous l'exergue :

LES VOEUX DE LA FRANCE EXAUCÉS.

Au dessous :

M. D. C. LXXXVII.

II. Un caducée au-dessus d'un foudre.

III. Neptune traîné dans un char de coquille par deux chevaux marins. Le fleuve de *Garonne* hausse son urne pour montrer l'élévation du canal ; il présente un vaisseau au *cap de Sette*, lequel tient une ancre d'une main, et il ouvre le bras pour recevoir le vaisseau ; Neptune montre par son action l'étonnement où il est de voir arriver un vaisseau par une route nouvelle.

IV. La Religion foule aux pieds l'*Hérésie* abatue; ce monstre tient un flambeau qui jette encore un reste de fumée ; il a sous lui quantité de livres déchirés, et de rage il se ronge un bras. Derrière ces deux figures est une église magnifique, dont les portes sont ouvertes, pour signifier le retour des huguenots dans le sein de l'église catholique.

V. La Victoire pose le pied sur le globe de la terre, comme pour en arrester le mouvement; elle tient un caducée de la main droite en signe de paix, et de la gauche une couronne de laurier, qui signifie les conquêtes du roi, après lesquelles il a bien voulu donner le repos à ses peuples, et l'imposer à ses ennemis.

VI. La *France* tient une balance de la main droite, et de la gauche un rameau d'olivier; dans l'un des bassins il y a une couronne impériale, et dans l'autre on voit aussi des couronnes de différentes sortes. On aperçoit sur le devant d'un piédestal un caducée et deux cornets d'abondance.

VII. Un trophée naval, composé d'ancres, d'avirons et d'autres instrumens servant à la navigation, marque la puissance de la France sur l'une et l'autre mer.

Le sieur Girardon a prié des illustres de faire des inscriptions pour ce riche monument. Le R. P. Ménestrier, jésuite, qui s'est toujours distingué parmi les sçavans, a fait cette inscription en prose latine que j'ai traduite en français.

Buste du Roi a Villeneuve — Le Roi, près de Paris.

M. Le Pelletier, contrôleur général des finances, pour se délasser de ses grands travaux, va quelquefois à sa maison de campagne; c'est là où il a fait dresser un buste au roi, afin d'avoir toujours pour objet de ses pensées la gloire de notre incomparable monarque et l'intérêt de son État.

Le monument est de marbre, et l'on peut dire que le sieur Lecomte y a réussi.

Buste et statue du Roi, a Chessy en Brie.

M. de Fourcy, prévost des marchands, a fait poser au bout d'une longue et belle galerie de sa maison de campagne le buste de Louis le Grand, lequel est de marbre, de la façon du sieur Daubet.

Cet illustre magistrat eut l'honneur de recevoir le roi il y a quelque temps dans l'hôtel de ville de Paris, et S. M., pleine de bontés pour ses sujets, l'écouta avec plaisir lorsqu'il lui demanda la permission de faire ôter sa statue qui avait la *Rébellion* sous ses pieds, afin d'en mettre une autre à sa place qui marquât les temps heureux de son règne. On voit dans le jardin de Chessy cette ancienne statue, faite par le sieur *Gilles Guérin* : M. le prévost des marchands la conserve comme un chef-d'œuvre

de sculpture, et il en a fait effacer l'inscription gravée sur le piédestal.

Buste du Roi dans l'Académie royale de peinture et de sculpture, a Paris.

Les chefs-d'œuvre de peinture et de sculpture que nous voyons dans la salle de l'Académie prouvent que, sous Louis le Grand, les beaux-arts sont dans leur perfection. Jetons les yeux sur le buste du roi et admirons l'art du sieur Granier de Montpellier. Ce buste est accompagné de plusieurs autres qui sont aussi de marbre : ils représentent des grands hommes du siècle de Louis le Grand.

A la droite du roi, l'on voit M. le cardinal Mazarin, premier ministre, et M. Letellier, chancelier et ministre d'État.

A la gauche, M. Seguier, chancelier, et M. Colbert, ministre et secrétaire d'État. On y voit aussi le buste de M. Lamoignon, premier président.

Le buste de M. le cardinal de Mazarin a été fait par feu le sieur Lerambert; celui de M. Letellier, chancelier, et celui de M. Colbert, ministre d'État, par le sieur Coyzevox; celui de M. Seguier, chancelier, par le sieur Varin, celui de Lamoignon, premier président, par le sieur Girardon.

Dans l'une des salles de l'Académie, où l'on enseigne la géométrie et qui pour cela en a le nom, il y a un buste de feu M. le Prince, fait par le sieur Hérard : il semble que ce héros commande et combatte encore, tant le marbre est parlant et l'action naturelle.

Porte de la citadelle de Nimes.

La construction de cette citadelle fut commencée, par l'ordre du roi, dans le mois de mai 1687, sous la conduite du sieur Papaux, de Paris, et du sieur Cubissoles, de Nîmes. L'ingénieur sous les ordres duquel ces deux habiles architectes ont travaillé, s'appelle M. Ferry, qui avait sous lui deux ingénieurs, l'un nommé M. Minet, originaire de Paris, et l'autre, M. Gautier, de

Nîmes. Ce dernier est aussi docteur en médecine dans la même ville.

Le sieur Girardon, cet admirable sculpteur, a fait le buste du roi, qu'on a placé sur la porte de la citadelle.

Buste du Roi, a Quebec, dans la Nouvelle-France.

M. Bochart de Champigny, par un zèle empressé pour la gloire du roi, lui a fait dresser, le 10 novembre de l'année 1686, dans la place publique de Quebec, un buste de bronze posé sur un piédestal de marbre. Il y a dix-huit pieds depuis la base du piédestal jusqu'au haut du buste.

Le sieur Derbais a fait ce buste sur celui du cavalier Bernin.

Porte Saint-Antoine, a Paris.

Cette porte, par laquelle se font les entrées des rois, des princes et de leurs ambassadeurs, est bâtie sur le pont Dormant, situé entre la porte et la demi-lune à l'entrée du faubourg.

Du côté même du faubourg, il y a deux figures de pierre assises sur des trophées d'armes et taillées par le sieur Renauldin. Elles ont été faites pour servir d'ornement à cette porte à l'entrée de la reine.

Quant à la porte Saint-Antoine, ce sont en quelque façon deux portes, une vieille et une nouvelle. La vieille est du côté du faubourg ; on l'a conservée non-seulement à cause qu'elle a servi autrefois d'arc de triomphe à Henri III, et depuis à la reine de glorieuse mémoire, mais encore parce qu'elle a sous l'entablement, sur la bande qui monte en fronton au-dessus de l'arc, deux admirables figures de fleuves en bas-relief, de la main de Jean Goujon, lesquels représentent la Seine et la Marne.

Les deux figures qui sont dans les niches pratiquées entre les pilastres marquent les suites de la paix de 1660. Celle qui est à main droite et qui tient une ancre, est l'Espérance ; l'autre, qui s'appuie sur une colonne, est la Sûreté publique. Ces deux figures sont de la façon de François Anguière.

Au milieu du grand portique, on a mis un buste du roi, fait par le Poussin. Au-dessous du fronton, l'on aperçoit des figures de la main du sieur Vanopstat, savoir : la France, l'Espagne et l'Hymen.

La face qui regarde la ville ou la porte Neuve est d'un autre dessin. Dans le tympan des frontons, on a fait graver la médaille que la ville avait fait frapper, peu de temps auparavant, pour le roi ; d'un côté, c'est la tête de S. M. avec une inscription; au revers, c'est une Vertu assise et appuyée sur un bouclier chargé de l'écu de la ville, tenant de l'autre main une corne d'abondance avec cette inscription : *Felicitas publica*, et dans l'exergue : *Lutetia*.

LE

VANDALISME RÉVOLUTIONNAIRE.

Dans un excellent journal d'érudition, *l'Intermédiaire*, dont la rédaction appartient à tous, à vous comme à moi, puisque ce recueil admet les réponses qu'on veut bien faire aux questions qui lui sont adressées, on a entrepris une étrange réhabilitation de l'époque révolutionnaire au point de vue du vandalisme. On pourrait croire que les personnes qui s'amusent à soutenir un pareil paradoxe n'ont pas même lu les trois Rapports de l'abbé Grégoire *Sur les destructions opérées par le* VANDALISME *et sur les moyens de les réprimer* (Paris, de l'imp. nation., 1794, in-8°). Il est constant, pour quiconque a étudié la question, que la France, dans l'espace de six années néfastes, de 1789 à 1795, a perdu plus de monuments en tous genres qu'elle n'en a conservé : édifices, statues, tableaux, objets d'art, livres et manuscrits, tout a été saccagé par les iconoclastes de cette épouvantable époque. La *Revue universelle des Arts* a réimprimé une partie seulement de la célèbre *Instruction sur la manière d'inventorier et de conserver, dans toute l'étendue de la République, tous les objets qui peuvent servir aux arts, aux sciences et à l'enseignement*, mais nous devons regretter que l'éditeur de ces extraits, fort intéressants à l'égard de l'histoire des arts en France, ait laissé de côté le chapitre consacré aux œuvres du vandalisme. C'est ce chapitre que nous rétablissons ici sans commentaire, comme un avertissement honnête et modéré aux défenseurs de cette pauvre et *innocente* révolution. J. DU S.

SUR LA NÉCESSITÉ DE CONSERVER ET DE PROTÉGER LES MONUMENTS DES ARTS.

Pendant que des personnes recommandables par leur civisme et par leur instruction, choisies par les districts, de concert avec les sociétés populaires, sont occupées du recensement et de la conservation des objets qui doivent servir à l'enseignement, il ne faut pas que des citoyens tout à fait étrangers à l'étude des arts se permettent de renverser des monuments dont ils ne connoissent ni la valeur ni les motifs, sous le prétexte qu'ils croient y voir des emblèmes de superstition, de despotisme ou de féodalité. Lorsque le peuple, armé de sa massue, vengeur de ses propres injures et défenseur de ses propres droits, a rompu sa chaîne et terrassé ses oppresseurs, plein alors d'un juste courroux, il a pu tout frapper; mais, aujourd'hui qu'il a remis le soin de sa fortune et de ses vengeances à des législateurs, à des magistrats auxquels il se confie; aujourd'hui que des citoyens éclairés ont été nommés par lui juges et conservateurs des chefs-d'œuvre des arts qui sont en son pouvoir, ne lui suffit-il pas de surveiller leur conduite, et ne doit-il pas au moins les entendre toujours avant de se déterminer? Ces maisons, ces palais, qu'il regarde encore avec les yeux de l'indignation, ne sont plus à ses ennemis; ils sont à lui. Ces décorations contre lesquelles des mains égarées se soulèvent, ce sont de simples feuilles d'acanthe ou de lierre; ce sont des masques (1), des chimères antiques (2); ce sont des lions égyptiens (3); ce sont des groupes d'enfants que l'on menace et que l'on détruit. Tu crois rencontrer l'effigie d'un roi : ici c'est la statue de Linneus, de cet immortel ami de la nature (4) ; là, c'est le dieu des

(1) (2) (3) A Auteuil, près de Paris, on a pris ces simples décorations pour des signes de féodalité, et le propriétaire a été obligé de présenter une pétition à la Convention nationale pour en empêcher la démolition; la commission des arts y a envoyé des commissaires, qui en ont fait un rapport.

(4) Au Jardin des Plantes, on a mutilé le buste de Linnéus, que l'on a pris pour celui d'un de nos tyrans.

bergers; plus loin, c'est une tête de Minerve (1) que tu mutiles. Le trident de Neptune, le caducée de Mercure, le thyrse de Bacchus (2), te semblent être autant de sceptres, et tu les brises! Dans ce bosquet, ce ne sont point des tyrans rassemblés que tu vois; ce sont des dieux champêtres et bienfaisants, dont tu réduis les statues en poussière (3). Ailleurs, l'ignorance et la cupidité sacrifient les chefs-d'œuvre du Titien (4) et de Léonard de Vinci (5). Le fanatisme est chassé de nos temples, et l'histoire consacrera cette époque mémorable dans les fastes de la philosophie. Mais comment a-t-on souffert que des malveillants aient mutilé des ouvrages d'un grand prix (6) qui leur servaient d'ornement? Lorsque les Romains eurent soumis la Grèce, ils enlevèrent avec les plus grandes précautions les statues de ses dieux, et les riches dépouilles de Rome furent souvent respectées par ses conquérants barbares. Citoyens, amis et frères, vous tous qu'un zèle aveugle a conduits, apprenez donc à vous défier de ces vils suppôts des rois coalisés, de ces implacables ennemis de votre gloire, qui vous donnent l'exemple de la destruction et

(1) On voit une tête de Minerve parmi les décorations qui ont été si fortement menacées à Auteuil.

(2) Au ci-devant château de Praslin, près de Melun, on a mutilé une belle statue de Bacchus.

(3) Dans la même maison, on a brisé de belles statues, que l'on a cru être la représentation du Conseil de Louis XIV.

(4) On a brûlé tous les tableaux qui ornaient le ci-devant château de Caumartin. Parmi les tableaux était un Titien d'un grand prix.

(5) A Fontainebleau, on a brûlé un tableau d'un grand prix, et on a mutilé un fleuve en bronze, exécuté sous les yeux de Léonard de Vinci. — Des chefs-d'œuvre de sculpture ont été détruits dans les parcs de Marly et de Brunoy. — Des statues ont été mutilées dans le jardin même des Tuileries.

(6) On a brisé, dans la ci-devant église de Saint-Nicolas-du-Chardonnet, le beau Christ, la Vierge et le Saint Jean sculptés en bois par Pouthier (*), sur le dessin de Le Brun; et on a détruit le beau Saint Jérôme de l'église de Saint-Pierre-aux-Bœufs, par Lagarde.

(*) Dans la liste des académiciens, le nom de ce sculpteur est orthographié de la manière suivante : POULTIER. (*Note de la Rédaction.*)

des désordres. Lorsqu'ils déposent le masque du patriotisme sous lequel ils s'offrent à vous, on les entend s'applaudir de leurs succès; on les entend vous reprocher leurs crimes; et leur joie féroce, à la vue des monuments qu'ils ont fait tomber sous vos coups, montre assez avec quel mépris vous devez repousser leurs conseils, avec quelle énergie vous devez punir leur audace.

Et toi, peuple français, peuple protecteur de tout ce qui est utile et bon, déclare toi l'ennemi de tous les ennemis des lettres. Couvre surtout les arts de ta puissante égide, et sois le conservateur de leurs travaux, afin que tu puisses dire un jour, comme Démétrius Poliorcète: *J'ai fait la guerre aux tyrans; mais les arts, les sciences et les lettres n'ont jamais en vain réclamé mon appui.*

Pour fixer sur cette exhortation fraternelle toute l'attention des bons citoyens, nous rappellerons ici les lois qui viennent à son appui et qui en ont consacré les principes.

Par un décret du 18 du premier mois de l'an second (9 octobre 1793), la Convention nationale avait ordonné de faire disparaître tous les signes de royauté et de féodalité dans les jardins, parcs, enclos et bâtisses.

S'étant aperçue qu'en donnant à ce décret une extension contraire aux vues des législateurs, on les faisait servir à la destruction des monuments des arts et de l'histoire, et réfléchissant que l'industrie et le commerce de la France perdraient bientôt la supériorité qu'ils ont acquise, dans plusieurs branches, sur l'industrie et le commerce de nos voisins, si l'on n'empêchait dans cette circonstance les écarts de l'ignorance et les entreprises de la cupidité, le comité d'instruction publique a proposé, par l'organe de Romme, et la Convention a adopté le 3 brumaire de l'an second (24 octobre 1793), un décret conservateur (1) par lequel il est défendu *d'enlever, de détruire, de mutiler et d'altérer*

(1) Rapport par G. Romme, fait au nom du Comité d'instruction publique, sur les abus qui se commettent dans l'exécution du décret du 18 du premier mois, etc., etc.

en aucune manière, sous prétexte de faire disparaître les signes de féodalité et de royauté dans les bibliothèques, dans les collections, cabinets, musées, ou chez les artistes, les livres, dessins et gravures, les tableaux, les statues, les bas-reliefs, les médailles, les vases, les antiquités, les modèles et autres objets qui intéressent les arts, l'histoire ou l'enseignement (1).

Cette loi veut que *les monuments publics transportables et qui portent quelques-uns des signes proscrits, qu'on ne pourrait enlever sans leur faire un dommage réel, soient déposés dans le musée le plus voisin, pour y servir à l'instruction nationale* (2).

Et l'article X invite les sociétés populaires et tous les bons citoyens à surveiller avec le plus grand zèle l'exécution de ces mesures (3).

En obéissant à de telles lois, et en suivant les avis que cette instruction contient, toutes nos richesses, toutes nos conquêtes littéraires seront inventoriées et conservées, et les législateurs s'en serviront utilement pour hâter les progrès de la raison, sans laquelle il n'est point de liberté.

Le président de la commission des arts, THOMAS LINDET.

Le président du comité d'instruction publique, BOUQUIER, aîné.

Secrétaires { VILLARS
COUPÉ, de l'Oise.

(1) Article premier.

(2) Article troisième.

(3) Déjà la Convention nationale avait décrété, le 13 avril 1793, que *ceux qui seraient convaincus d'avoir mutilé ou cassé les chefs-d'œuvre de sculpture dans le jardin des Tuileries et autres lieux appartenant à la République, seraient punis de deux ans de détention.*

NOTE SUR UNE PLANCHE INCONNUE,

GRAVÉE EN BOIS,

DES FIGURES DES MONNOYES DE FRANCE,

OUVRAGE ATTRIBUÉ A J.-B. HAULTIN.

M. H. Kuhnholtz-Lordat, professeur-adjoint à la faculté de médecine de Montpellier et bibliothécaire-adjoint de cette faculté, a envoyé à M. le ministre de l'instruction publique le *fac-simile* d'une planche gravée en bois, représentant des signes inconnus, laquelle se trouve dans un exemplaire, réputé unique, du recueil de planches, si rare et si précieux, intitulé : *Figures des monnoyes de France*, et attribué à Jean-Baptiste Haultin par tous les biographes. Cette planche n'est pas indiquée dans la minutieuse description que Guillaume-François de Bure a faite de ce livre pour la *Biographie instructive*, d'après le bel exemplaire appartenant au duc de la Vallière, et que M. Brunet a répétée, en l'abrégeant, dans le *Manuel du libraire et de l'amateur de livres ;* cette planche, que M. Kuhnholtz avait déjà signalée en plaçant sous les yeux de l'illustre Van Praet l'exemplaire qui la contient, ainsi qu'une planche de monnaies qui n'existe pas dans les autres exemplaires connus, n'a jamais été décrite ni expliquée.

Nous avons examiné l'exemplaire célèbre, conservé parmi les manuscrits de la bibliothèque de l'Arsenal et regardé à tort comme l'exemplaire original de l'auteur, pour y chercher la planche singulière dont M. Kuhnholtz nous a transmis un fac-simile assez

imparfait. La planche manque, puisque cet exemplaire est conforme, quant aux figures des monnaies, à la description rédigée par de Bure ; ce qui le distingue seulement de tous les autres, c'est un texte manuscrit, qu'on peut attribuer à Haultin, sous ce titre : *Bref discours de ce à quoy consiste la pratique du fait des monnoyes.* A la suite de ce discours, on a réuni plus tard le *procès-verbal de l'évaluation des monnoyes estrangères, en* 1549, *des remarques sur les monnoyes de Haultin*, et quelques extraits d'ordonnance sur les monnaies. On lit, en tête de ce volume in-4° (H. F. 467), cette note intéressante, d'une écriture du dix-huitième siècle : « Ce livre, s'il était imprimé, serait un des « plus rares qui se puissent trouver dans une bibliothèque, car « on sait qu'ayant été composé vers la fin du seizième siècle par « le sieur Haultin, très-connu et très-estimé à la cour de « Henri III, par ses grandes connaissances en fait de monnoies, « tous les exemplaires de ce livre furent supprimés, à la réserve « de deux exemplaires, dont l'un passa en Allemagne, et l'autre « ayant été vendu après la mort du président Brisson, s'est « perdu. Un bénédictin a cependant trouvé moyen d'apporter « une copie manuscrite de l'exemplaire d'Allemagne, et c'est « cette copie que voici, de la première et de la deuxième main. « Au reste, si l'explication imprimée s'est perdue, on a conservé « une partie des gravures des médailles, et je crois que ce fut « le fils de M. Haultin, conseiller au Châtelet, qui les publia « en 1619. »

Cette note, dont nous ignorons l'auteur, est d'autant plus importante, qu'elle peut servir à corriger l'article de J.-B. Haultin dans toutes les biographies, où l'on a confondu ce numismate avec son fils, conseiller au Châtelet, mort en 1640. Ce dernier fut l'éditeur des *Recueils de médailles romaines et de monnaies françaises*, préparés par son père, qui vivait sous Henri III, comme le dit la note citée plus haut, et qui faisait graver ses planches sous le règne de Henri II, comme le prouvent les *Figures des monnoyes de France*, qui s'arrêtent à ce règne et qui sont suivies, dans l'exemplaire de la bibliothèque de l'Arsenal, d'un procès-verbal des monnaies étrangères en 1549. Cependant,

si l'on en croit une note du numismate P. Van Dame, Haultin, père ou fils, aurait acheté, d'un directeur de la monnaie, les cuivres des *Figures des monnoyes de France* et n'en aurait fait tirer que cinquante exemplaires, en 1619.

M. Kuhnholtz, qui nous promet une notice bibliographique sur l'ouvrage de Haultin, pourra, sans doute, éclaircir ce qu'il y a d'obscur dans l'histoire du livre et dans celle de l'auteur. Nous aimons à nous rappeler d'avance que le savant bibliothécaire de la faculté de Montpellier nous a déjà donné une bonne notice sur Rabelais et une remarquable monographie sur Thomassine Spinola, qui fut l'*intendio*, c'est-à-dire l'amie de cœur, *la sœur d'alliance* du roi Louis XII.

J'en reviens à la planche inédite, dont M. Kuhnholtz regrette de ne pouvoir nous offrir une interprétation satisfaisante, quoiqu'il ait consulté à ce sujet divers savants nationaux et étrangers. Cette planche, qui se compose de six rangs de caractères hiéroglyphiques, au nombre de sept ou de huit par rangée, présente, au premier coup d'œil, beaucoup d'analogie avec ces alphabets plus ou moins imaginaires, que Claude Duret avait recueillis dans son *Trésor de l'histoire des langues de cet univers*, et que son ami Pyrame de Candolle a fait graver naïvement dans l'édition de ce livre, rempli de science et de bizarrerie, qu'il publia deux ans après la mort de l'auteur, en 1613, dans son château de Coligny, en Bourgogne. Nous nous sommes demandé quels pouvaient être ces caractères, et nous n'eussions pas hésité à les rapporter à quelque langue sauvage ancienne ou moderne, si nous les avions rencontrés autre part que dans un ouvrage de numismatique. Enfin, ayant reconnu plusieurs signes des constellations parmi les traits capricieux qui forment des figures inintelligibles, nous avons supposé naturellement que ces figures avaient été copiées sur des médailles astronomiques ou talismaniques. C'était l'usage, en effet, au seizième siècle, de faire graver des médailles de différents métaux à l'occasion de la naissance des enfants et en l'honneur de l'horoscope de leur nativité. Un monument de cette espèce, le plus fameux de tous, a été l'objet de cinq ou six dissertations historiques et archéologiques, entre

lesquelles il faut distinguer celle du père Ménestrier ; nous voulons parler de la médaille provenant de la reine Catherine de Médicis, qui en aurait confié la garde à M. de Mesmes ; on la découvrit du moins dans l'hôtel de Mesmes, à la fin du dix-septième siècle, et les érudits, qui ont l'habitude de se mettre toujours en désaccord, se gardèrent bien, cette fois, de s'accorder dans une question aussi nouvelle que mystérieuse.

Nous n'avons pas l'intention de recommencer ici le débat à propos de la médaille qui concerne évidemment le généthliaque des fils de Catherine de Médicis ; Bayle, Ménestrier, Le Duchat, ne sont plus là pour nous répondre là-dessus, mais nous invitons M. Kuhnholtz à étudier avec soin les prétendus signes magiques qui sont figurés dans le champ de cette médaille, que Prosper Marchand a reproduite dans son *Dictionnaire historique*, et il y reconnaîtra la plupart des signes que J.-B. Haultin avait fait graver à la suite des *Figures des monnoyes de France*, d'après diverses médailles astrologiques de son temps.

CHRONIQUE, DOCUMENTS, FAITS DIVERS.

Ouverture du Salon. — Lettres d'une jeune fille du temps de Louis XV. — Subsides accordés aux beaux-arts en Belgique pour 1867. — Concours pour les prix de Rome. — Un peintre liégeois du XVIIIe siècle. — Description d'une écritoire, objet d'art curieux. — Vente de tableaux. — Nécrologie.

Le Salon a été ouvert, comme à l'ordinaire, le 1er mai, au palais de l'Industrie, qui, malgré toutes les critiques, convient admirablement aux expositions de peinture et de sculpture, aujourd'hui que les proportions des tableaux et des ouvrages d'art ont diminué, et semblent tendre à diminuer encore. Des salles nombreuses, peu élevées, éclairées par le haut, sont très-favorables au classement des tableaux de moyenne dimension, et permettent de suivre l'ordre alphabétique des noms de peintres. Quant aux sculptures, qui étaient si magnifiquement distribuées dans le jardin couvert du palais, elles sont cette année enfermées dans des galeries sombres et froides, où le public n'ira pas volontiers les chercher. En somme, l'arrangement général de l'exposition fait honneur aux personnes qui en étaient chargées sous la direction de M. le surintendant des Beaux-Arts.

Cette exposition, où l'on ne trouve peut-être pas des œuvres hors ligne qui commandent l'enthousiasme et l'approbation unanimes, renferme pourtant une immense quantité de bonnes choses, de jolies toiles et de charmantes compositions.

Le livret, qui s'ouvre par le récit officiel de la distribution des récompenses accordées aux artistes, à la suite du Salon de 1865, et par la liste générale des artistes récompensés vivants au 1er janvier 1866, présente 1198 numéros pour la peinture; 615 numéros pour les dessins, aquarelles, pastels, miniatures, émaux, porcelaines, faïences et cartons de vitraux; 390 numéros pour la sculpture; 74 numéros pour l'architecture; 171 numéros pour la gravure; 45 numéros pour la lithographie; 41 numéros pour les envois de Rome et en outre le relevé des ouvrages exécutés et placés dans les monuments publics, et qui par leur nature n'ont pu figurer à l'Exposition.

Il n'y aura pas, cette année, d'exposition pour les ouvrages refusés par le jury d'examen.

*** On vient de découvrir, dans des archives de famille, la correspondance originale de Mlle de Malboissière avec son amie Mlle de Méliand, qui épousa le marquis de la Grange, aïeul du sénateur actuellement vivant, membre de l'Institut. Cette correspondance a été imprimée sous ce titre : *Laurette de Malboissière, lettres d'une jeune fille du temps de Louis XV* (1761-1766), publiées d'après les originaux et précédées d'une notice historique par Mme la marquise de la Grange (Paris, Didier, 1866, in-12). Si cette correspondance nous offrait autant de détails et de renseignements sur les arts du XVIIIe siècle, qu'elle en contient sur la littérature, le théâtre, le grand monde, les mœurs, etc., ce serait pour nous un véritable trésor. Mais, chose étrange, cette Laurette, qui avait tant d'esprit et tant d'instruction, qui savait le grec, le latin, l'anglais et l'allemand, qui écrivait avec autant de charme et de délicatesse que Mme de Sévigné, Mme de Grignan ou Mme de Simiane, qui ne s'occupait que de choses littéraires et qui appliquait à tout sa vive et dévorante intelligence, ne dessinait pas, ne peignait, ne gravait pas ; elle ne paraît pas même avoir pris goût aux beaux-arts. Ainsi, elle ne trouve que ces deux mots à dire, en annonçant la mort de Carle Vanloo : « L'illustre Carle Vanloo est mort subitement ; c'est une grande perte pour la peinture. » Nous regrettons donc que les arts soient à peu près oubliés dans cette merveilleuse et incomparable correspondance, que nous avons lue avec sympathie, que nous avons relue avec délices, en commençant, il est vrai, par la notice de Mme la marquise de la Grange, qui est un petit chef-d'œuvre. Cependant nous avons rencontré, dans une lettre du 1er avril 1774, une visite à l'atelier de M. Drouais fils, aux galeries du Louvre : « Hier, raconte Laurette, malgré le temps affreux qu'il faisoit, nous avons été au Louvre, chez Drouais, le fils, pour voir peindre notre Eglé (Mme de Mellet), qui, je crois, sera très-ressemblante. Nous y avons vu le portrait de Mme de Pompadour, qui est réellement une très-belle chose. Elle travaille sur un petit métier, son attitude est très-noble ; sa robe est de perse garnie en dentelle et de la plus grande beauté. Son petit chien cherche à monter sur son métier ; Il y a aussi le portrait de Mlle Bontems, qui est, dit-on, très-ressemblant, et celui du fils de milord Holland. Je n'ai jamais vu d'enfant qui eût une figure plus agréable ; il n'a qu'un petit frac, ses cheveux peignés tout simplement et est charmant. » Ailleurs, dans une lettre du 30 juillet 1765, Mlle de Malboissière nous apprend que Michel Vanloo a fait son portrait : « Michel Vanloo me peint, ma chère enfant ; il a fait le portrait de Mme de Nagu et de sa mère ; toutes deux sont frappantes. J'ai été chez lui hier pour la première fois. Il a voulu faire de moi un tableau avec les bras et les mains et une physionomie de caractère. Il me peint en Melpomène. L'ébauche est déjà frappante. Mais comme ma mère veut me mettre dans son salon, et qu'il me faut un pendant, elle va se faire peindre aussi sous

la figure de Thalie. Je crois que ce caractère ira à merveille avec celui de sa mine agréable et riante. » Mme la marquise de la Grange dit que ce portrait est resté dans la famille de Laurette, et qu'il appartenait, il n'y a pas bien longtemps, à Mme la marquise d'Aubusson de la Feuillade, nièce de Mlle de Malboissière. En outre, cette adorable personne avait aussi fait faire son buste par le célèbre Lemoine, sculpteur du roi. Voici la lettre que Lemoine écrivait, à ce sujet, à M. du Tartre, qui avait été l'intermédiaire de la famille de Laurette, auprès de l'artiste : « Monsieur, je serai vendredi, à 4 heures, à mon atelier du Louvre, comme votre billet le porte, mais vous ne trouverez que le modèle en plâtre du buste de Mlle de Malboissière, ayant envoyé la terre au feu pour la rendre durable par la cuisson, et vous ne pourrez l'avoir que de vendredi en huit. J'ai l'honneur d'être avec respect, monsieur, votre très-humble et très-obéissant serviteur. Lemoine. » Le buste en marbre est conservé dans le château d'une petite-fille du comte de Pully, frère de Mlle de Malboissière. Nous ne pouvons que bien faiblement exprimer ici tout le plaisir que nous avons eu à lire ce volume, qui nous a introduit dans le cœur de la société française sous Louis XV, et qui est destiné à devenir un de nos classiques épistolaires, si le maître des maîtres, M. de Sainte-Beuve, le critique par excellence, veut bien donner le signal de l'admiration. Je gagerais d'avance que ce livre obtiendra son imposant suffrage.

*** Quelques chiffres du budget des Beaux-Arts, en Belgique, pour 1867, nous semblent de nature à intéresser nos lecteurs.

On y remarque une augmentation de 98,000 francs, dont 5,000 francs pour porter à 15,000 francs le crédit relatif à l'encouragement des jeunes artistes qui ont déjà donné des preuves de mérite, pour les aider à développer leur talent ; 10,000 francs pour porter à 30,000 francs les encouragements à la gravure en taille-douce et en médailles, etc.; 40,000 francs pour porter à 100,000 francs le crédit pour commandes et acquisitions d'œuvres d'artistes vivants ou dont le décès ne remonte pas à plus de dix ans ; 25,000 francs seront affectés exclusivement en commandes et acquisitions aux artistes nationaux, soit pour le compte direct de l'Etat, soit avec le concours des établissements publics ; et 15,000 francs à former dans le Musée moderne de l'Etat une collection de spécimens des représentants les plus marquants des écoles contemporaines ; 25,000 francs pour porter à 100,000 francs le subside pour l'encouragement du dessin, qui va recevoir une impulsion puissante ; 2,000 francs pour la part d'intervention de l'Etat dans les frais d'organisation, à l'Académie d'Anvers, d'un atelier de peintres restaurateurs ; enfin 4,000 francs pour la publication d'une édition illustrée du Musée d'antiquités.

*** Le portrait original de l'Empereur, peint par Flandrin, qui avait

été placé dans les galeries du Musée de Luxembourg, vient d'être envoyé, par ordre de Sa Majesté, au Tribunal de commerce de la Seine.

*** Voici quels sont les élèves peintres qui vont concourir au prix de Rome :

1, M. Glaize, élève de MM. Gérôme et Glaize; 2, M. Gustave Jacquet, élève de M. Bouguereau; 3, M. Blanc, élève de MM. Cabanel et Bin; 4, M. Bourgeois, élève de MM. Cabanel et Flandrin; 5, M. Roze, élève de M. Gleyre; 6, M. Blanchard, élève de MM. Cabanel et Picot; 7, M. Loudet, élève de MM. Robert Fleury, L. Cogniet et Pils; 8, M. Moreau, élève de M. Pils; 9, M. Regnault, élève de MM. Cabanel et Lamothe; 10, M. Firmin Girard, élève de M. Gleyre.

*** Les concurrents au grand prix de gravure sont sortis de loges, et le jugement de leurs travaux a donné les résultats suivants :

M. La Guillermie, élève de M. Flameng, a obtenu le premier grand prix; M. Jules Jacquet, élève de MM. Henriquel-Dupont, Laemlin et Pils, le deuxième premier grand prix; M. Valtner, élève de MM. Achille Martinet et Gérôme, un accessit.

En conséquence, M. La Guillermie et M. Jacquet seront pensionnaires de France à Rome, le premier pour quatre ans, le second pour deux ans.

*** Un sculpteur liégeois, que les biographies ont absolument oublié, se trouve cité avec de grands éloges dans une lettre écrite de Liége au *Journal encyclopédique* (février, 1757, p. 146). C'est la première fois que le nom de Melotte se soit offert à nous, mais il est possible que ses *tableaux de sculpture*, qui avaient des admirateurs et des amateurs du vivant de l'artiste, existent encore à Liége ou à Verviers. Quant à son maître, le *fameux Coignoulle*, nous ne le connaissons pas davantage, quoique le correspondant du *Journal encyclopédique* nous assure que les bas-reliefs de cet artiste, représentant les batailles d'Alexandre, aient été placés dans le cabinet du roi de France.

TABLEAUX DE SCULPTURE PAR M. MELOTTE.

« M. Melotte est l'élève du fameux *Coignoulle*, qui, entre autres ouvrages, avoit exécuté les batailles d'Alexandre, avec tant de génie et tant de goût, qu'on a cru devoir en faire un des ornemens du cabinet du Roi de France (1). Cet artiste étoit digne de produire une École, et M. Melotte méritoit d'être son élève pour apprendre de ce maître l'art de le surpasser un jour.

(1) Les curieux qui voïagent, voient à Bruxelles, dans le cabinet du prince Charles, plusieurs chefs-d'œuvre de la même main.

« En effet, on vit en 1752 sortir de l'atelier de ce jeune artiste deux bas-reliefs de six pieds de large sur deux et demi de haut; l'un représentoit la *Bataille des Amazones*, l'autre, la *Victoire de César sur Pompée*. Il y avoit plus de six cens figures d'une étude et d'une recherche admirables. Les principales étoient presque entièrement détachées du fond. Le général Brown, passant à Liége pour aller à Londres, en fut si charmé qu'il crut ne pouvoir porter rien de plus rare en Angleterre, dans le dessein d'en faire un présent.

« Ce n'étoit encore, pour ainsi dire, que le coup d'essai de M. Melotte : nous venons de voir dans son attelier trois bas-reliefs (un médaillon et deux pendans), le *Passage de la mer Rouge* et deux *Batailles de Josué contre les Amalécites*. La consternation de ces peuples conjurés qui appelloient la nuit à leur secours pour les cacher à l'épée de Josué, et la confiance de Josué qui arrête le soleil pour éclairer leur déroute, font un contraste admirable. La mêlée surtout est *touchée de feu*. Le passage de la mer Rouge est dans le même genre : il a encore quelque chose de plus marqué; les flots de la mer y sont surtout marqués avec une adresse supérieure à tout ce qu'on a vu dans ce genre.

« M. Franquinet, négociant de Verviers, connoissant le mérite de cet artiste, l'avait engagé à travailler à ces bas-reliefs, qui font aujourd'hui un des ornemens d'une salle de cet amateur. On diroit que l'amour des arts est attaché à cette famille. Quelle marque plus éclatante et plus intéressante pour l'humanité peut-on en donner que le trait que nous allons rapporter? Verviers est une ville dont toute la richesse, ainsi que celle du pays, consiste en d'excellentes manufactures de draps. Une disette affreuse en alloit chasser les ouvriers, et son commerce alloit tomber totalement, lorsque les MM. Franquinet ouvrirent leur bourse à tous les pauvres ouvriers, et pendant près de trois mois en nourrirent généreusement près de deux mille, qui auroient porté ailleurs leur industrie. Voilà de ces traits qui n'honorent pas moins la patrie que l'humanité. »

⁂ Le *Journal encyclopédique* (novembre 1777, tome VIII, page 148) a tiré du *Journal de Paris*, qui commençait alors à paraître, une note intéressante sur un objet d'art qu'on doit retrouver certainement dans un des palais de l'empereur de Russie; voici la note, qui concerne un de nos meilleurs peintres en émail du XVIIIe siècle :

« On voit à Paris, chez M. Mailly, célèbre peintre en émail, une écritoire faite par cet artiste, par les ordres et pour le compte de l'impératrice de Russie. Comme il arrive souvent que les chefs-d'œuvre de nos artistes passent à l'étranger sans être connus de la nation, on ne sera peut-être pas fâché de voir sur celui-ci les détails suivans.

« L'ensemble présente un parc d'artillerie, sur lequel de petits génies militaires s'amusent à différens exercices. Il est formé en partie par un

balustre plein, revêtu, tant intérieurement qu'extérieurement, de bas-reliefs peints en émail, représentant diverses actions dans les batailles données entre les Russes et les Turcs. Ce balustre commence aux deux angles de la face. Il occupe les deux côtés en parties droites jusqu'à deux massifs en retour d'équerre, d'où partent deux portions circulaires, qui vont se joindre à un piédestal posé au centre de l'enfoncement. Il seroit trop long de faire mention de tous les ornemens en particulier; on croit seulement devoir rendre compte de la manière ingénieuse avec laquelle l'artiste a placé les différens ustensiles propres à l'usage auquel cet ouvrage est principalement destiné.

« Les génies militaires sont groupés de droite et de gauche, sur le devant, avec deux mortiers, dont l'un, incliné, est le poudrier, et l'autre, perpendiculaire, est l'encrier. Entre ces deux mortiers paroissent étendues sur la place des armures recouvertes d'un tapis sur lequel est peint l'embrasement de la flotte turque par celle de Sa Majesté Impériale. Ce tapis sert de fermeture à une boîte enfoncée dans l'épaisseur du plan destiné à contenir plumes, canif, grattoir, etc.

« Sur le second plan, sont deux groupes, de trois enfants chacun, cherchant à dresser des canons sans affûts sur leurs culasses. Ces deux canons forment les flambeaux; et pour ne point interrompre l'ordre décoratif, les bougies ne sont point apparentes.

« Sur le devant du plateau s'avance une partie circulaire, au centre de laquelle est un trépied ou autel antique : il sert à placer l'éponge pour essuyer les plumes. Dans l'un des tiroirs est une pièce détachée : c'est un mât brisé, auquel est attaché le reste d'une voile, en partie brûlée ; cette pièce sert de garde-vue. La pendule est portée sur le piédestal du centre dans l'enfoncement. Ce piédestal est orné de différens attributs, dans lesquels se trouve la trompette de la Renommée. Le bout de l'aile de cette trompette sert d'*index* aux heures et minutes, qui sont marquées sur deux cercles tournans qui traversent le globe. La partie du monument porte environ 22 pouces de longueur et 14 de profondeur ; il est posé sur un plateau plaqué en ébène, chantourné et orné de plusieurs bornes rustiques et enchaînées. Ces chaînes servent en même temps de points de force pour transporter le monument avec sûreté et facilité.

« La dorure est faite par le sieur Henri, et le mouvement de la pendule est du sieur Meyer. Le tout est enrichi de vingt sujets peints en émail par M. Mailly. »

*** Le 24 avril a eu lieu à l'hôtel Drouot la première vacation de la vente de la collection de tableaux de M. Boittelle, sénateur, ancien préfet de police. Les estimations ont monté à 31,200 francs et les adjudications ont plus que doublé ce chiffre, car elles ont produit 64,750 fr. Parmi les

tableaux qui ont atteint les prix les plus élevés, nous citerons le *Portrait de Mme Mongiraud*, par L. David, adjugé à M. Haro, pour la somme de 7,900 fr.; le tableau de Demarne, le *Départ pour le marché*, vendu 5,000 fr.; d'Aubry, la *Première Leçon d'amitié fraternelle*, poussé jusqu'à 4,250 fr.; de Boilly, la *Mère de famille*, adjugée 2,000 fr., ainsi que le *Portrait de l'artiste*, par Ducreux, vendu à M. André; un Desgoffe, *Objets de curiosité*, a atteint 3,500 fr.; une toile de Defrance, de Liége, 3,000 fr.; une ébauche de Flandrin, *Saint Jean-Baptiste, Siméon et Zacharie*, a été vendue 980 fr ; et un *Intérieur de parc*, de Louis Moreau, 1,500 fr.; un tableau par Danloux, une *Jeune Mère*, a été adjugé 1,620 fr. à M. le marquis de Varennes.

Le même jour, on vendait une magnifique collection de tableaux modernes. Voici quelques prix d'adjudication : La *Partie de boule*, de Baron, a été adjugée moyennant 1,900 fr., outre les frais; *Samson et Dalila*, par E. de Beaumont, 1,430 fr.; la *Plage*, par Courbet, 1,100 fr.; la *Femme juive*, par Decamps, 3,600 fr.; l'*Intérieur d'un café turc*, par le même, 1,030 fr.; les *Chevaux arabes à l'abreuvoir*, par Eugène Delacroix, 5,300 fr.; le *Bouquet de chênes*, par J. Dupré, 1,150 fr.; deux petits Fichel, 840 et 870 fr . les *Dompteurs de chevaux*, par Géricault, 1,600 fr.; la *Nuit de Noël*, par Knaus, 2,395 fr.; le *Porte-étendard*, de Meissonier, 5,750 fr.; le *Bravo*, du même maître, 6,650 fr.; le *Henri VIII*, de Ch. Muller, 900 fr.; le *Portrait de Rachel*, par Mme O'Connell, 710 fr.; les *Animaux traversant un gué*, par Troyon, 3,650 fr.; les *Chevaux à l'abreuvoir*, par le même artiste, 2,520 fr.; *Canards se disputant une proie*, par Verlat, 900 fr., etc., etc.

⁂ On vient de vendre, à l'hôtel Drouot, la galerie d'un amateur anonyme de Vienne. L'école française contemporaine y était représentée avec honneur. Voici les prix des principaux tableaux : le *Bon Samaritain*, de Decamps, 14,100 fr.; une *Boucherie turque*, du même, 7,000 fr.; *Wiesslingen enlevé par les gens de Goetz*, d'Eugène Delacroix, 8,850 fr.; la *Phryné*, de Gérôme, 29,500 fr.; le *Roi Candaule*, du même, 12,000 fr.; la *Mal'aria*, réduction du tableau d'Hébert qui est au Luxembourg, 6,200 fr.; un *Paysage avec animaux*, de Troyon, 7,200 fr.; *Départ des hirondelles*, par Compte-Calix, 4,100 fr.; le *Départ pour la danse*, par Knaus, 17,800 fr.; l'*Invalide*, par le même, 8,980 fr.; *Charles-Quint écoutant un sermon d'Erasme*, par Leys, 15,000 fr.; un *Peintre dans son atelier*, de Meissonier, 13,100 fr.; *Jacob et Rachel*, par Ary Scheffer, 7,200 fr.; *Daniel dans la fosse aux lions*, d'Horace Vernet, 26,500 fr.; *Loin de la patrie*, du même, 15,300 fr.; la *Visite à l'accouchée*, par Willems, 12,700 fr.

—

NÉCROLOGIE.

M. Louis Meyer, peintre de marine hollandais, est mort à Utrecht, le 4 avril, à l'âge de 58 ans; c'était l'un des meilleurs élèves de Pennemann.

On a de lui au Musée de Harlem : *Le Naufrage du Guillaume Ier*.

Il exposa à Paris, en 1855 : *Un coup de vent; Navire échoué sur les côtes d'Angleterre*. En 1861 : *Naufrage d'un brick hollandais sur les côtes de Jersey; Vue de Biarritz*. En 1860, il avait exposé à Bruxelles : *La plage de Scheveningen*, etc.

M. Meyer, né à Amsterdam en 1809, était chevalier de la Légion d'honneur, du Lion néerlandais et de l'Étoile polaire.

⁂ M. Haron-Romain, ancien architecte du Calvados, vient de mourir le 29 avril, à l'âge de 69 ans.

⁂ On annonce la mort de M. Dulau, numismate très-distingué. Il avait réuni, à force de science et d'activité, une des plus belles collections de jetons intéressant les villes et les familles de France. Il venait de classer et de cataloguer la collection de jetons historiques que possède le cabinet des médailles, à la Bibliothèque impériale de Paris, où il était employé.

⁂ M. Fouqueur de Tierceville, peintre d'histoire, est mort le 20 avril, à Villeneuve-les-Genets, âgé de 80 ans. Après avoir servi dans les armées du premier Empire, il étudia la peinture sous la direction de David, de Regnault et de Guérin. Ses tableaux ornent le séminaire, la cathédrale et la mairie de Vannes; il exposa au Salon, en 1831, un *Christ en croix*, la *Bataille de Borodino* et un portrait de Louis-Philippe, exécuté à la plume, genre de dessin dans lequel M. Fouqueur de Tierceville s'est surtout distingué.

Il avait cessé de peindre depuis longtemps.

⁂ M. Henri de Coene, un des plus anciens professeurs de l'Académie des Beaux-Arts de Belgique, vient de mourir dans sa soixante-septième année.

⁂ M. Charles Henrik d'Unker-Lutsow, peintre du roi de Suède, est mort à Dusseldorf, à l'âge de 37 ans. Né à Stockholm, il était élève de l'Académie de Dusseldorf. Il avait exposé une seule fois, à Paris, au Salon de 1864.

LE
MUSÉE D'ANGERS.

Le Musée d'Angers a été fondé par le Directoire, à la sollicitation d'un Angevin, Larévellière-Lépaux, président du Directoire, propagateur de la *théophilanthropie*, qui, en politique et en théodicée, a été plus mal inspiré. Le 28 pluviôse an VI, une décision du Ministre de l'intérieur accordait trente et un tableaux à la ville d'Angers. MM. Marchant et Vallée furent chargés de les recevoir et de les faire parvenir à leur destination. Ces trente et un tableaux allèrent augmenter un premier fonds déjà réuni dans l'église de Saint-Serge à la suite des événements de la révolution. « Bientôt, dit M. Lachèse dans son *Guide de l'Étranger* « *à Angers*, les héritiers de M. de Livois, mort en 1790, con- « sentirent à céder à la ville 337 tableaux placés dans la riche « galerie de son hôtel. La galerie de peinture, placée pour la « plus grande partie dans la chapelle du grand séminaire, fut « ouverte au public le 15 avril 1807. » Depuis lors, les dons du gouvernement, ceux des particuliers, les acquisitions du conseil municipal ont augmenté les œuvres du Musée. Le principal de ces dons est le legs de M. Turpin de Crissé, mort en 1859. Par son testament, M. Turpin de Crissé a légué au Musée tous les tableaux, dessins, monuments anciens et modernes qui composaient sa collection. Sans être de premier ordre, tous sont curieux et quelques-uns fort intéressants. Ils sont exposés dans une salle à part portant le nom du donateur, comme à Nantes la collection Clarke.

Le Musée est situé dans la haute ville, dans le même bâtiment que la bibliothèque, le cabinet d'histoire naturelle et la collection des moulages du statuaire David. Il occupe le second étage du *Logis Barrault*, charmante construction élevée par les soins d'Olivier Barrault, ancien maire d'Angers et datant de 1500. Son architecture présente le caractère à la fois élégant et fort de Chenonceaux, d'Amboise, de Blois, de Loches, de Montrésor ; c'est de l'architecture tourangelle. Il se compose de deux galeries se coupant à angle droit. La collection Turpin de Crissé occupe un petit salon au bout de la galerie d'entrée. Les salles sont remarquablement appropriées à leur usage. Éclairées par en haut, elles reçoivent un jour sobre, clair et égal, très-favorable à l'étude et à la conservation des tableaux. Les murailles sont peintes d'un ton brun neutre, sur lequel peuvent se détacher toutes les gammes de la couleur. En un mot, le Musée d'Angers est, avec ceux de Nantes et de Lille, celui que pourraient prendre pour modèle des villes qui, souvent plus riches en objets d'art, les laissent se détériorer et se perdre faute de soins suffisants.

Je voudrais avoir à adresser les mêmes éloges au catalogue (1) ; mais il n'en existe plus. La dernière édition (1847) était devenue insuffisante. Elle est épuisée depuis longtemps, et l'on a bien fait de ne pas la réimprimer. Le visiteur ne trouve donc pas de livret. Cette situation n'étant que provisoire, on aurait mauvaise grâce à s'en plaindre. Mieux vaut ne rien savoir que de mal savoir. On m'a assuré, lors de mon dernier passage à Angers (septembre 1864), que le conservateur travaillait à un nouveau catalogue, et qu'il était fort capable de le mettre au niveau des découvertes de la science et des exigences de la critique contemporaines. Le public n'aura donc pas perdu pour attendre.

Écoles italiennes. Je ne vois à citer qu'une *Sainte Famille* (284) attribuée, un peu au hasard, au Titien. Je l'ai examinée attentivement. Je crois que cela a pu être jadis quelque original de l'école vénitienne autour de Pordenone ou de Palme le Jeune ;

(1) *Notice des tableaux du Musée d'Angers*. Angers, Cosnier et Lachèse, 1847.

mais il est tellement usé et repeint, que les qualités primitives ont disparu et qu'il n'en reste plus qu'un faux d'une touche lourde et sans caractère. Il ne mérite pas grande attention.

Écoles flamande et hollandaise. Le Banquet des Dieux (186), figures de Rottenhamer, paysage et accessoires de Breughel de Velours, est, dans son genre, un excellent tableau, joignant à une exécution précieuse et habile le mérite d'une irréprochable conservation. Seulement, il faut aimer ce genre. Ceux qui ont ce goût ne trouveront rien, même au Musée du Belvédère à Vienne, le plus riche en Rottenhamer, de supérieur à celui-ci. Descamps prétend que, pendant son séjour à Augsbourg en 1595, Rottenhamer avait peint « pour l'empereur Rodolphe un *Banquet des* « *Dieux* de grande dimension, qui passe pour le meilleur de ses « ouvrages. » D'un autre côté, le catalogue de la collection Blondel de Gagny donne cette indication : « N° 42. Un autre « tableau brillant de coloris. La composition en est autant « agréable que riche. C'est le *Festin des Dieux*. On compte « quarante-cinq figures sur différents plans. » Qu'y a-t-il de commun entre ces deux tableaux? N'en font-ils qu'un seul? Je ne sais. La galerie du Belvédère, où devrait naturellement se trouver le *Banquet des Dieux* cité par Descamps, ne contient rien qui puisse se rapporter à celui d'Angers. Ce peut être une présomption en faveur de l'identité. Quant au *Festin des Dieux* de la vente Blondel de Gagny, il n'y aurait rien d'impossible à ce que ce fût le même que celui d'Angers. Au moins, les dimensions des deux tableaux se rapportent-elles assez exactement. C'est à la prochaine édition à essayer de répondre à toutes ces questions passablement embrouillées. Le *Festin des Dieux* de la collection Blondel de Gagny fut acheté 1,700 livres par un M. Benoist.

Jésus au milieu des Docteurs (162) est une toile assez médiocre de Philippe de Champaigne signée *Phis de Champaigne fecit Ano* 1663. Il a été donné en 1798 par le Musée du Louvre, sur l'inventaire duquel il est indiqué comme provenant des Chartreux. Guillet de Saint-Georges, dans sa biographie de Philippe de Champaigne, confirme cette indication : « Aux Char« treux, un tableau placé dans une chapelle placée proche le

« petit cloître, représentant la Vierge qui trouve l'enfant Jésus « dans le temple au milieu des Docteurs. » Composition froide et habile qui ne pourrait donner une haute idée du talent du peintre.

Voici une œuvre incontestable de l'école flamande, joignant au mérite de l'exécution celui d'une rare conservation, et offrant aux fureteurs d'attributions une petite énigme à rechercher. Pour moi, j'ai renoncé à y mettre un nom, bien que cela ne soit sans doute pas difficile. C'est une *Sainte Famille* qui ne portait pas encore de numéro en septembre 1864, preuve d'une acquisition toute récente. Elle mesure 0,75 de large sur 0,50 de haut. La composition entière comprend onze figures. A gauche, la Vierge et la sainte famille sont groupées sur un balcon qui, par un escalier à large rampe, débouche sur un vaste jardin. Ce jardin étend jusqu'à l'horizon et perd dans une perspective bleuâtre ses allées droites, encadrant des carrés à dessins de buis et conduisant à un château qui borne la vue au fond. Aux pieds de la Vierge, une corbeille de fruits, des fruits éparpillés. Saint Joseph est debout dans le coin à gauche. A droite, arrive sainte Élisabeth tenant saint Jean. Il est très-facile de constater sur cette toile la présence de deux mains différentes : celle des accessoires et du paysage, qui appartient à quelque Breughel ; celle des figures, notamment saint Joseph et sainte Élisabeth qui offre un mélange de Rubens, de Rembrandt et de l'école vénitienne. C'est de quelque pasticheur flamand du XVII[e] siècle qui avait vu Venise ; mais duquel? Là est l'énigme.

L'Assomption de la Vierge (208) de Van Thulden est traitée dans cette manière facile, suffisamment lumineuse, mais sans grand caractère, et qui semble un clair de lune de Rubens, dont Van Thulden fut le collaborateur le plus assidu. Où figurait l'*Assomption* avant que les hasards de la guerre l'aient conduit en France? L'inventaire du Louvre ne donne pas de provenance. Peut-être est-ce une des toiles relevées par Descamps dans un couvent de Malines en 1754. J'ai remarqué au bas à gauche des armes de cardinal qui m'ont semblé postérieures au tableau.

Le *Saint Sébastien* (172) est une excellente étude qu'à sa liberté,

à la hardiesse de sa touche, à la sûreté savante de son exécution, à l'éclat de sa couleur, on pourrait attribuer à Rubens. Seulement, elle n'a pas la transparence rosée du grand maître d'Anvers. Je la crois bien placée sous le nom de Jordaens.

Je n'en dirai pas autant du *Chien écrasé* (191), attribué à Sneyders. Son mérite est hors de doute; c'est une étude très-belle et très-terminée; mais je la crois française, exécutée par un artiste qui ne faisait pas sa spécialité de peindre des animaux. Il y a dans le mouvement du chien un certain style qui n'a jamais été le propre de l'école flamande.

Il est bien à craindre que le *Paysage* (190) signé *Ruisdall*, 1653, ne soit un faux de ce pauvre Grailly, dont le métier de 1820 à 1840 consistait à contrefaire les œuvres du grand paysagiste hollandais. Ce métier a enrichi deux ou trois marchands de tableaux qui revendaient très-cher les plates imitations que Grailly leur donnait pour un morceau de pain. En tous cas, Ruisdael n'est pour rien dans la fabrication de ce *Paysage*. La fausse signature *Ruisdall* ne prévient pas en sa faveur.

Le paysage (154) de Hackert est un joli spécimen d'un artiste dont je ne connais de tableaux en France que dans la collection Sampayo et dans la collection Morny. Le Louvre n'en possède pas. La manière de Hackert est fine, légère, élégante, mais froide. Ses camarades Lingelbach et Adrien Van de Velde étaient ordinairement chargés d'*étoffer* de figures les paysages de sa composition. Le catalogue d'Amsterdam suivi par Bryan et par Siret, orthographie son nom *Hackaert*. Le tableau d'Angers est signé *Ackhert* et la signature m'a paru authentique.

Le livret de 1847 attribue à Franz Mieris le Vieux, mort en 1681, l'*Enlèvement des Sabines* de son fils Guillaume Mieris, oubliant qu'il est signé tout au long : *W. Van Mieris fc.* 1698. Il ne fallait que regarder le tableau pour ne pas se tromper. Nouvelle preuve du peu de soin qui a présidé pendant longtemps à la rédaction des catalogues des Musées de province. Le nouveau catalogue ne commettra pas de pareilles légèretés. *L'Enlèvement des Sabines* est d'une exécution méticuleuse, sèche et

dure comme de la porcelaine, d'un ton aigre et noir, trop habituel à Guillaume Mieris.

École française. C'est là le véritable intérêt du Musée. Les œuvres qu'il contient sont nombreuses et remarquables; et, grâce à la mode qui, depuis une dizaine d'années, a remis en honneur des productions trop dédaignées jusque-là, les amateurs des maîtres du XVIIIe siècle trouveront de quoi se satisfaire à Angers.

Je ne compte pas dans ce nombre *la Nativité* (88) attribuée à Lenain. Si ce n'est un ton blanchâtre uniformément répandu sur toute la composition, je ne trouve rien, ni dans le dessin, ni dans le caractère des figures, ni dans la touche, qui puisse justifier cette attribution. Deux artistes peuvent avoir des défauts semblables sans, pour cela, se ressembler. *La Nativité* me paraît un médiocre tableau de l'école flamande vers 1670. La composition, les personnages, les costumes, la couleur, la manière, tout confirme cette opinion.

Il n'y a pas non plus beaucoup à dire de *la Vierge et saint Jean* (87) de P. Mignard. C'est un tableau faible, mais dont l'authenticité est incontestable. Les bons Mignard sont rares; et il y en a beaucoup de supérieurs à celui-ci.

Mais voici qui fait oublier bien des faux Lenain et bien des mauvais Mignard. C'est un Watteau parfaitement authentique, représentant un *Concert dans un paysage* (120); cadre ovale de 0,65 de haut sur 0,50 de large. Les personnages sont empruntés à la Comédie italienne, qui a fourni à Watteau de si charmantes inspirations. Au milieu de la composition, une femme est assise de face, au pied d'un arbre. Elle porte une robe zinzolin et un corsage bleu décolleté. Devant elle, à ses pieds, un homme assis par terre fait un bouquet de fleurs. Derrière ce groupe, un peu à gauche, une femme tenant un enfant et un autre enfant apportant une pannerée de fleurs. Un flûteur, ce flûteur que l'on retrouve dans beaucoup de compositions de Watteau, — il se nommait Antoine, — pyramide au-dessus du groupe et le termine. C'est un charmant Watteau, bien intact et bien conservé. Je doute qu'il soit gravé, et j'ignore d'où il vient. Faisait-il partie des

350 tableaux laissés par les héritiers Levoil? Ce sera au prochain catalogue à nous le dire. La vente publique de ce tableau dépasserait certainement 20,000 francs, et, à ce prix, je ne plaindrais pas son acquéreur.

Du meilleur élève de Watteau, de Nicolas Lancret, le Musée expose deux toiles : *le Repas de noces* (61), *la Danse de noces* (62), se faisant pendants. Elles sont charmantes, d'une touche plus légère et plus spirituelle encore, plus importantes, faisant plus tableau que celles du Louvre. Leur conservation est parfaite.

Il suffit de les comparer avec les deux panneaux, *l'Été* (63) et *l'Hiver* (64), également attribués à Lancret, pour reconnaître l'erreur du livret. L'exécution diffère complétement. Celle de *l'Été* et de *l'Hiver* est d'une extrême lourdeur comparée à celle du *Repas de noces* et de la *Danse de noces*. Si l'on voulait à toute force trouver une ressemblance, il me semble que le nom de Pater viendrait plutôt à l'esprit que celui de Lancret. Mais ce n'est certainement pas de Pater, ni même d'Octavien. De Bar est encore l'artiste auquel on pourrait les attribuer avec le plus d'apparence de raison. Ce ne sont pas de mauvais panneaux; mais ce sont des panneaux décoratifs plutôt que des tableaux.

Pater lui-même a deux œuvres au Musée : *les Baigneuses* (91) et le *Bal champêtre* (92). *Les Baigneuses* sont une charmante toile, très-terminée, admirablement conservée, dont on rencontre quelquefois une mauvaise gravure moderne signée *Vato*. Quant au *Bal champêtre*, il était évidemment destiné à faire pendant aux *Baigneuses;* mais il est resté à l'état d'ébauche, et certaines parties sont à peine indiquées. Au prix qu'atteignent aujourd'hui les peintres des fêtes galantes, ces sept tableaux, s'ils passaient en vente, n'iraient pas à loin de cent mille francs.

Rachel et Laban (74), de Lemoine, est une esquisse enlevée avec la sûreté de main et la verve expéditive qui caractérisent cet artiste, dont le *Salon d'Hercule* à Versailles est le chef-d'œuvre. Caylus, dans sa Vie de Lemoine, cite un *Jacob et Rachel* fait pour M[me] de Verrue, gravé plus tard par Cochin. Je ne connais pas cette gravure et ne puis dire si le *Rachel et Laban* d'Angers ne serait pas l'esquisse du *Jacob et Rachel* de M[me] de Verrue.

Charles Coypel, dans la vie de son père, nous apprend qu'il commença la décoration de la grande salle du Palais-Royal en 1702. Angers possède l'esquisse du plafond de cette salle, maintenant détruite. C'est le nº 25. Ce n'est pas, comme le dit le livret, Noel Coypel qui en est l'auteur, mais le fils aîné de Noël, Antoine Coypel, né le 11 avril 1661, mort le 7 janvier 1722.

Les deux très-beaux Desportes : *Chasse au renard* (30) et *Chien blanc gardant du gibier* (31), sont signés, le premier *Desportes* 1719 ; le second *Desportes* 1714. Guillet de Saint-Georges ne les cite pas dans la Vie de Desportes ; mais leur forme indique des panneaux composés pendant le séjour de Desportes aux Gobelins et destinés à être reproduits en tapisserie.

La *Bethsabée au bain* (32), de Jean-François Detroy, est bien connue par la gravure de Laurent Cars, dont la planche est encore à la chalcographie du Louvre. La couleur en est légère et agréable, ce qui n'a pas lieu de surprendre quand il s'agit de Detroy ; mais le dessin est médiocre et ne suffit pas à faire excuser des formes vulgaires et une pose peu décente. *J. Detroy* 1727. C'est l'année même où eut lieu entre les académiciens le concours décrété par le duc d'Antin, concours qui, comme toutes les mesures de ce genre, ne démontra absolument rien, suscita dans le public des ennemis à l'Académie, sema la discorde et l'envie parmi les artistes, et fit, en définitive, beaucoup plus de mal que de bien. Lemoine et Detroy partagèrent le prix de 6,000 écus institué par le duc d'Antin. Le tableau de Detroy représentant un *Bain de Diane* et celui de Lemoine représentant la *Contenance de Scipion* sont maintenant au Musée de Nancy.

C'est une charmante esquisse que l'*Hérodiade* (212), grande comme la main, petillante d'esprit, de vivacité et de couleur, et qui fait penser à Tiepolo. Hérodiade, tenant le chef du saint dans un plat, monte un large escalier à la Paul Véronèse, au haut duquel vaste péristyle abrite Hérode banquetant avec ses courtisans. Ce doit être l'esquisse de quelque plus grand tableau. Elle est signée *N. V.* 1770. Le livret a voulu y voir les initiales de Nicolas Wleughels, oubliant que Nicolas Wleughels est mort à Rome le 10 décembre 1737, trente-trois ans avant la date de ce

petit panneau. C'est donc ailleurs qu'il faudra en chercher l'auteur. Je ne trouve pas de nom à y mettre et me borne à l'indiquer comme une très-jolie chose.

La famille des Vanloo a été pour le moins aussi féconde en artistes de talent que celles des Coypel, des Detroy, des Parrocel et des Restout. *Renaud et Armide* (112), signé *J. B. Vanloo*, est un tableau agréable et important. J'ai cherché sa destination originaire sans pouvoir la trouver.

Le frère et l'élève de Jean-Baptiste Vanloo, Carle Vanloo, le plus connu, sinon le plus habile de cette famille, est représenté par une bonne toile : *Sainte Clotilde* (114), signée Carle Vanloo. C'est l'esquisse du tableau exécuté en 1753 pour la chapelle du Grand-Commun, à Choisy. Dandré-Bardon le dit positivement dans sa Vie de Carle Vanloo.

Passons rapidement sur le panneau de Boucher, *les Attributs des Arts* (8), d'un aspect blanchâtre peu agréable. L'inventaire du Louvre ne donne pas sa provenance. Il doit venir de Choisy ou de Bellevue.

Les trois Chardin (n°s 15, 16, 17) ne sont pas capitaux. Ce sont des nature morte comme Chardin en a fait des douzaines : une table chargée de fruits, de légumes, avec un pichet en grès vert, une poivrière, un poêlon de cuivre rouge et une nappe pour accessoires. Mais ils sont tous trois d'un ton charmant, d'une touche vigoureuse et d'une couleur singulièrement accentuée et originale.

Le *Portrait d'homme* (18) au pastel, attribué à Chardin, nous retiendra plus longtemps. C'est un excellent pastel, un peu fatigué, mais d'un magnifique modelé, d'une exécution où l'on sent la main d'un homme habile, très-exercé, et qui ne livre rien au hasard. La vie rayonne dans tous les traits du visage, les yeux brillent, les narines palpitent, la bouche va s'ouvrir et parler. De qui est ce pastel ? De Chardin. Je ne le crois pas. Il m'est impossible de voir là son exécution, suffisamment connue par ses trois portraits du Louvre. Il n'y a aucune ressemblance entre ces trois portraits et celui d'Angers. Si le costume du personnage était de vingt ans plus moderne, on pourrait penser à Latour.

La chronologie somptuaire s'y refuse. Et d'ailleurs, il m'a semblé que c'était l'œuvre d'un peintre faisant du pastel à ses moments perdus plutôt que celle d'un pastelliste de profession. Peut-être est-ce de Vivien, mort en 1737. Ce que dit Mariette du caractère de ses pastels : — « Il n'a pas traité ses pastels avec la même « légèreté que Mlle Rosalba, mais il leur a su donner beaucoup de « force, et généralement ses portraits sont mieux dessinés que « ceux de cette habile fille, » — confirmerait cette opinion ou du moins la rendrait très-probable. Ce qui est indubitable, c'est que le *Portrait* d'Angers n'est pas de Chardin et qu'il est fort beau.

Les tableaux suivants ne méritent qu'une mention rapide :

De Le Prince : *le Concert russe*, signé *J. B. Le Prince* 1770. Il y avait déjà cinq ans, en 1770, que Le Prince était de retour de Russie.

De Wille, le fils : un *Portrait de vieillard* (122), signé *P. A. Wille filius pxit* 1777. *N°* 55. Les grands artistes ne prennent pas tant de peine pour certifier l'authenticité de leurs œuvres à la postérité.

De François Casanova : *l'Attaque d'un fort* (13) et *Un convoi harcelé par des hussards* (14), donnés par le Musée central en 1799.

De Deshayes, le gendre de Boucher : une *Sainte Anne instruisant la Vierge* (29), d'une bonne couleur. Mais qu'eussent dit, devant cette façon d'interpréter le sentiment religieux, les grands Italiens du quinzième siècle : Masaccio, ou Philippo Lippi, ou Ghirlandajo, ou les Crivelli, ou les Francia, ou les Squarcione ? Le rouge vous monte au front en y pensant. Le livret et Mariette écrivent ce nom *Deshays*. Cependant, le *Martyre de saint André*, du Musée de Rouen, est signé *Deshayes*.

Honoré Fragonard fut reçu à l'Académie, le 21 mars 1765, sur le tableau de *Corrésus et Callirhoé*, maintenant au Louvre. Le Musée d'Angers possède une esquisse du même sujet, mais avec des différences assez importantes dans la disposition des groupes et des figures. Ces différences font l'intérêt de cette

esquisse plutôt que son mérite pittoresque. Cependant, comme couleur, elle offre plus d'unité que le tableau du Louvre, qui ressemble trop à un feu d'artifice.

Cette nomenclature nous conduit à des œuvres composées dans ce goût fade et vide qui caractérise les œuvres de la fin du dix-huitième siècle. Ce n'est plus du Boucher, ce n'est pas du David, et il est certain que, comparé aux deux Lagrenée, à Menageot, à Berthélemy, à Vien, à Taraval, à Doyen, David était un génie de premier ordre. *Mercure confiant Bacchus aux nymphes de l'île de Naxos* (58) est de Lagrenée le jeune. Exposé au Salon de 1783, il appartenait, à cette époque, au maréchal de Noailles. Les cinq tableaux suivants : *le Corps d'Hector ramené à Troie* (119), de Vien; *la Famille de Darius* (57), de Lagrenée; *Astyanax arraché des bras d'Andromaque* (85), et *Cléopâtre au tombeau de Marc-Antoine* (84), de Menageot; *Éleazar refusant de manger de la viande de porc* (5), de Berthélemy, ont figuré aux Salons de 1783, 1785 et 1789. Leur dimension uniforme rappelle qu'ils faisaient partie de la suite des compositions historiques commandées par M. d'Angivilliers et destinées à décorer les murailles de la grande galerie du Louvre, d'après un plan uniforme présenté au roi par cet intendant des bâtiments.

Le *Portrait d'une jeune fille jouant avec un chien* (sans numéro), de Greuze, mérite la place d'honneur qu'il occupe. Ce doit être le pendant de l'autre *Jeune fille jouant avec un chien*, du cabinet Choiseul, maintenant en Angleterre et dont Porporati a fait une si belle gravure. Tous deux datent de la même époque. La *Jeune fille* d'Angers couronne de roses son ami, qu'elle tient dans ses bras. Elle est vue de face, de grandeur naturelle, à mi-corps, dans un cadre ovale. Je n'ai qu'une sympathie médiocre pour le talent de Greuze, et je crois que le goût public fait fausse route quand il paye les œuvres de cet artiste des prix aussi exagérés que ceux auxquels elles atteignent dans les ventes. Mais sa manière admise, celui-ci est charmant, de la meilleure qualité, peint simplement, bien étudié, bien modelé, d'une couleur ferme et soutenue. Si l'on devait prendre pour critérium les 102,000 francs de *l'Innocence*, de la vente Pour-

talès, ou les 96,000 fr. de la *Pelotonneuse*, de la vente Morny, deux œuvres d'une qualité inférieure, le *Portrait* d'Angers vaudrait certainement 150,000 ou 200,000 francs. Mais, je le répète, de pareils prix passent toute limite raisonnable, quand ils portent sur des maîtres aussi médiocres que Greuze. Loin de prouver la délicatesse et l'élévation du goût, ils accusent, au contraire, de la plus triste façon sa perversité et son abaissement; ils prouvent que l'on confond le beau avec le joli, deux antipodes. Il existait à Tours, en septembre 1858, chez M. Loiseau, un *Portrait de femme* d'une exécution et d'une conservation au moins égales à celles de la *Jeune fille* d'Angers. J'ignore si, en juin 1865, ce tableau est à la même place.

Quatre prix de l'Académie figurent au Musée. Ils sont presque contemporains, et, sans aucun intérêt comme mérite, ne peuvent apporter qu'un bien mince document à l'histoire de l'art. Ce sont : *la Cananéenne* (76), de Lethière, second prix de 1784, année où Drouais obtint le premier avec son fameux tableau maintenant au Louvre; *Romulus et Tatius* (42), de Girodet, second prix de 1789 ; *Joseph reconnu par ses frères* (41), de Gérard, second prix de 1788, année où Girodet obtint le premier. Le même sujet par Thévenin (106) est un tableau du concours de la même année.

Heureusement pour la mémoire de Gérard, le Musée possède autre chose que le *Joseph reconnu par ses frères*. C'est le portrait du théophilantrope Larévellière-Lépaux. Il me semble un des meilleurs sortis du pinceau de son auteur. On sait que Larévellière était petit et contrefait. « Je le ferais tourner sur mon pouce, » disait de lui le colosse Danton. Et pourtant, à force de talent, le peintre a fait un chef-d'œuvre de cet avorton. Le personnage est assis sur un tertre dans la campagne, posé de trois quarts et tourné de droite à gauche. La tête est nue, enveloppée dans une cravate blanche. Le costume de 1796 est des plus simples, sans couleurs voyantes. Le bras gauche tombe le long du corps et tient un livre. Dans la main droite sont deux plantes exécutées, dit-on, par Van Spaendonck. Style simple sans sévérité, dessin correct, bonne couleur, sentiment de la vie, ce beau

portrait réunit toutes les conditions que l'on doit demander à une œuvre de ce genre. Signé : *F. Gérard.* Je ne connais qu'un portrait de Gérard supérieur à celui-ci, c'est celui de la comtesse Regnaud de Saint-Jean d'Angely, appartenant à Mme Sampayo. M. Lenormand, dans sa *Vie de Gérard*, note le *Portrait* d'Angers comme datant de 1796. C'est la même année que le *Portrait d'Isabey*, maintenant au Louvre. Gérard avait la main heureuse cette année-là.

Le *Combat du Formidable dans la rade d'Algésiras* (52) de Hue n'est pas seulement le chef-d'œuvre du peintre ; c'est encore un excellent et fort beau tableau, une toile égale aux meilleures de Backhuysen et de Van de Velde. On sait ce qu'est ce combat. Il a immortalisé le nom du capitaine de vaisseau Amable Tronde, qui, le 13 juillet 1801, après la bataille d'Algésiras, rencontra en vue de Cadix quatre navires anglais, en désempara un et maltraita tellement les trois autres qu'il les força à gagner le large. La mer est calme, mais le ciel se couvre de nuages pleins de tempêtes. Au milieu, dans une éclaircie, apparaissent les cinq navires perdus dans l'immensité. Au point de vue de l'histoire, le combat est la principale chose ; au point de vue de l'art, c'est l'exécution. Ici elle est de toute beauté : ferme et légère. La mer et le ciel sont magnifiques. Et comme l'effet dramatique n'est pas exclu, comme le sujet se comprend de suite, grâce à l'habileté de la composition, toutes les conditions sont remplies : le tableau est excellent. Il figurait au Salon de 1808 sous le n° 300, et fut envoyé à Angers en remplacement d'un tableau de Gaspard de Crayer désigné dans l'envoi du 21 pluviôse et qui reçut une autre destination. Le Musée n'a pas perdu au change. Hue (Jean-François) avait été chargé par Louis XVI de continuer les Ports de France de Vernet. Il fit, pour s'y préparer, de nombreux et intéressants dessins placés maintenant au Louvre. Il est mort en 1824.

L'Innocence se réfugiant dans les bras de la Justice (72) est un bon pastel, grand comme nature, à mi-corps, dont les personnages rappellent le tableau du Louvre. Il est signé *Mme Le Brun fecit* 1779. En 1779, Mme Le Brun avait vingt-quatre ans. Elle

était mariée depuis quatre ans au marchand de tableaux Le Brun. Nous l'avons vue mourir à Paris en 1842. Je ne trouve l'indication de ce pastel ni dans ses intéressants mémoires, ni dans les livrets de salon.

Parmi les œuvres tout à fait contemporaines, je ne vois à citer que :

La mort de Jeanne d'Arc (34) d'Eugène Deveria, bon tableau rempli d'un grand nombre de figures, qui fut exposé au Salon de 1831. Gustave Planche l'appréciait ainsi dans son fameux compte rendu de ce Salon : « La Jeanne d'Arc manque d'action et de « gravité. Elle est jolie et non pas belle ; c'est une sainte déjà « canonisée, ce n'est pas une jeune fille qui meurt. D'autres « morceaux de cette toile, entre autres les évêques de droite, sont « admirablement traités, le talent de l'auteur s'y retrouve tout « entier. » Après trente-quatre ans, ces observations sont encore d'une entière vérité. *La Mort de Jeanne d'Arc* fait regretter une fois de plus qu'un système d'échange ne soit pas établi entre les Musées de province. Elle n'offre que peu d'intérêt à Angers et serait très-convenablement placée à Rouen.

Le prophète Jérémie (294) signé *H. Lehmann* 1842. Bon tableau d'un artiste qui ne jouit pas, selon moi, de la réputation à laquelle il aurait droit. Il figurait au Salon de 1843 sous le n° 752.

J'ignore si le tableau de M. Bodinier : *Une Scène italienne* (sans n°), est le même que celui indiqué au livret de 1846, sous ce titre : *Une femme pleure sur le lieu où l'on a assassiné son mari. Son frère lui a promis vengeance* (*Royaume de Naples*). Voici ce que représente celui d'Angers. A gauche, une paysanne napolitaine est agenouillée devant une madone. Près d'elle, assis sur la margelle d'une fontaine, un homme aiguise un couteau. Au fond, un moine indique ce groupe à un berger. Quoi que ce soit, c'est un tableau remarquable, d'une finesse et d'une fermeté d'exécution qui deviennent de plus en plus rares, et d'un peintre qui n'a produit que de bonnes choses. Signé : *G. Bodinier* 1845.

Enfin, de Charles Jacque, l'aquafortiste, des *Vaches à l'abreuvoir* (sans n°). Un troupeau de vaches descend la berge d'une rivière

marchant vers la droite. Le soir emplit l'horizon de nuances tellement grises et tellement décolorées, que la peinture finit par ressembler à un camaïeu monochrome. L'impression est certainement juste et puissante, l'aspect sévère; le dessin a une certaine austérité; mais, chose singulière, cette impression est obtenue au moyen d'un effet faux; et, défaut commun à l'artiste, on y sent trop l'effort et la prétention.

Ainsi que je l'ai dit en commençant, les divers objets d'art légués en 1859 par le comte Turpin de Crissé sont réunis dans un petit salon au fond de la première galerie. La plupart de ces objets appartiennent plutôt à l'archéologie qu'à l'art proprement dit. Il y a des bronzes grecs et romains, des vases étrusques et sabins, des terres cuites, des ivoires, des émaux, des faïences, des verreries. Aucune pièce prise séparément n'offre un mérite bien transcendant; mais l'ensemble intéresse. M. Turpin de Crissé était une imagination vive, un esprit cultivé et éveillé du côté du beau; ce n'était pas un amateur d'un goût très-fin ni très-difficile. De son temps, on n'avait pas encore raffiné dans le délicat comme nous faisons de nos jours; et cela n'en valait pas pis.

Ce que j'ai surtout examiné dans sa collection, ce sont les tableaux et dessins. Je signalerai dans le nombre un médiocre triptyque du xive siècle. Je le crois de l'école siennoise.

Un petit diptyque de lit représentant la Vierge à mi-corps. École flamande de la fin du xve siècle. Sans être un chef-d'œuvre, c'est une bonne chose.

Et, parmi les œuvres contemporaines, le tableau si connu de M. Ingres, *Françoise de Rimini*, bien qu'il ne me semble pas un de ses meilleurs. Signé : *Ingres. Rom.* 1819. La conservation de cette toile, comme de toutes celles signées de M. Ingres, est parfaite. Le dessin de ce tableau est dans le cabinet de M. Marcille, à Chartres. Tout ce qui sort de la main d'un pareil artiste présente un intérêt incontestable; et, à ce compte, la *Françoise de Rimini* vaut la peine d'être étudiée; mais le Musée d'Angers a laissé échapper une occasion qu'il ne retrouvera jamais, en n'acquérant pas à tout prix le *Portrait de Mme de Senonnes* placé

maintenant au Musée de Nantes. Ce portrait, acheté à Angers en 1854 pour le Musée de Nantes, fut payé 4,000 francs. S'il passait aujourd'hui en vente publique, il monterait à 50,000 francs au moins. La *Françoise de Rimini*, tout intéressante qu'elle est, ne vaut pas cela.

Enfin, des études, dessins, sépias, aquarelles des artistes en vogue pendant la Restauration et le gouvernement de Juillet, qui tous étaient liés avec M. Turpin de Crissé : Heim, Rouget, Picot, Abel de Pujol, Bidault, Granet, Girodet, Guérin, Aligny. Lorsque la vogue aura repris sous sa protection ces artistes peut-être trop dédaignés aujourd'hui, le Musée Turpin de Crissé deviendra une source de renseignements très-riche et très précieuse à consulter. Tel qu'il est maintenant, c'est une agréable collection qui augmente encore le piquant du Musée d'Angers.

Cte L. CLÉMENT DE RIS.

DÉCOUVERTE

D'UN

TABLEAU DU CORRÉGE;

A ROME, EN 1800 (1).

L'histoire des connaissances humaines nous prouve que, si l'observation est toujours la mère des sciences, c'est le hasard qui, le plus souvent, la féconde. Des événements aussi heureux qu'imprévus découvrent quelquefois inopinément à la simple attention de l'artiste ce que les hommes les plus instruits et les plus opiniâtres dans leurs savantes recherches n'avaient pu parvenir à trouver. Cette vérité de fait est confirmée d'une manière particulière par les circonstances qui ont fait recouvrer le tableau du Corrége représentant *la Charité*. Comme ces circonstances intéressent à la fois et l'histoire, et la peinture, et la gloire d'une

(1) Extrait d'une lettre écrite par Gabriel Dépéret, membre de l'Académie de Turin, et contenant l'analyse d'un mémoire écrit en italien que l'abbé A.-M. Vassali-Landi, professeur de physique et secrétaire perpétuel de cette Académie, avait présenté à ses collègues en 1803. Nous ne savons pas si le mémoire original a été publié, et nous pensons que cette lettre pourra en tenir lieu, dans tous les cas. Quant au tableau retrouvé et dont l'attribution au Corrége ne nous est garantie que par le témoignage des auteurs de la découverte, nous ignorons ce qu'il est devenu, et s'il est entré, avec le nom du Corrége, dans quelque galerie publique ou particulière. (*Note du Rédacteur.*)

province (le Piémont) où les sciences et les arts sont cultivés avec le plus grand succès, je donnerai, avant de les exposer, les notions qui peuvent en faire mieux sentir l'importance.

De tous les historiens des beaux-arts qui ont parlé du Corrége, je ne citerai ici que Vasari, Landi, Tiraboschi, Mengs et le père Della Valle, de Turin, parce que ces auteurs ayant vécu en Italie, théâtre des travaux et de la gloire de ce peintre célèbre, ils inspirent plus de confiance que les auteurs étrangers, qui d'ailleurs sont remplis d'anachronismes.

L'estimable Vasari dit positivement que le Corrége ne vint jamais à Rome; et son opinion, conforme à celle de Landi, a été adoptée par beaucoup d'écrivains.

Le père Della Valle, de Turin, qui a donné un supplément a l'Histoire des Arts, de Vasari, assure au contraire que le Corrége habita Rome depuis l'an 1517 jusqu'à l'an 1520, et croit que ce peintre quitta cette ville après la mort de Raphaël, parce qu'il ne pouvait supporter l'aspect affligeant des objets qui lui rappelaient la perte d'un homme qu'il aimait et estimait extrêmement.

On sait que le Corrége mérita d'être nommé l'Apelles de son siècle, et par la vérité d'expression de ses tableaux, et par sa déférence aux critiques. Ce rapport de caractères nous porte à croire que, si le peintre de Cos se transporta à Sicyone pour se former sous Pamphile, de même l'*Apelles* italien put se rendre à Rome, attiré par la renommée de Raphaël.

Cependant, le savant Tiraboschi dit positivement qu'on ne trouve, dans ces années-là, aucun ouvrage du Corrége qui ait une date certaine, et en effet, dans la Vie de ce peintre, où l'on a dénombré tous ses tableaux, et même ceux du plus mince intérêt, avec la plus grande exactitude, il n'est fait aucune mention de celui de *la Charité*. Le silence des historiens prouve, comme je vais le démontrer, que ce tableau s'était perdu, et que, faute d'aucun autre monument, on n'avait pu déterminer cette époque de la vie de son auteur.

Voilà donc une lacune dans la vie du Corrége qu'il est intéressant de remplir. Si le père Della Valle a essayé de le faire par

des conjectures, il était réservé à un de ses concitoyens d'y réussir par des faits.

Parmi les nombreux restaurateurs de tableaux qui, de toutes parts, arrivent à Rome pour y chercher des occupations lucratives et des occasions favorables à leur industrie, vivaient, il y a environ dix ans, dans une grande intimité M. Lovera, Piémontais, et Hunterperg, Tyrolien, tous deux élèves du célèbre Mengs. Ils allaient souvent ensemble au marché de tableaux qui a lieu chaque jour sur la place Navone, soit pour y guetter l'occasion d'acheter à bas prix quelques tableaux de grands maîtres, ce qui arrive assez souvent, soit pour s'y approvisionner de vieilles toiles, qui sont toujours assez bonnes pour y peindre des morceaux d'étude.

Il arriva qu'un jour les deux amis ayant acheté plusieurs de ces toiles et le partage en ayant été fait entre eux, Hunterperg eut dans son lot un tableau de fleurs très-mal peintes. Sans soupçonner ce qu'elles recouvraient, il y passa une nouvelle teinte, et y peignit une tête d'étude qu'il soumit ensuite à l'examen de Lovera, en lui proposant de la lui vendre. Ce dernier, considérant avec beaucoup d'attention l'ouvrage de son ami, qui dans ce moment était occupé d'autre chose, s'aperçut que le nouveau fond s'écaillait en plusieurs endroits. Il essaya de soulever avec l'ongle une des écailles. Quelle est sa surprise! Il découvre quelques traits d'une figure qui lui paraît du meilleur style. C'en est assez pour lui; il les recouvre, s'éloigne de la toile, donne son jugement sur l'étude de son ami, et la lui achète pour une somme qui ne surpassait pas de beaucoup le prix de la toile.

Rendu chez lui, il parvient, avec tous les soins et toute la patience dignes de l'ouvrage, à enlever entièrement la croûte formée par les deux teintes dont l'avait recouvert le peintre de fleurs et Hunterperg lui-même, et rend à la lumière et aux arts un tableau du plus beau style, représentant *la Charité* sous la forme d'une femme environnée de trois enfants.

Comme la gravure de ce tableau est connue, je n'en ferai pas ici la description, et je ne suivrai pas l'estimable auteur du mé-

moire dans les détails de la plus savante critique qu'il a donnés sur l'ensemble de cette belle composition.

Lovera invita plusieurs personnes à venir le voir. Le bruit de cette heureuse rencontre se répandit ; les artistes les plus célèbres et les amateurs de peinture les plus instruits accoururent et tous admirèrent.

Les principaux maîtres de l'art, entre lesquels était Mengs, reconnurent évidemment le style du Corrége. Les experts les plus accrédités l'évaluèrent à 48,000 livres, et il fut vendu par Lovera 36,000 livres à lord Bristol, qui, comme on le sait, a épuisé le plus riche patrimoine en acquisitions de monuments des beaux-arts.

Hunterperg, fâché d'avoir cédé ce tableau à son ami, chercha d'abord à le déprécier; mais quand il vit que l'évaluation et le prix de la vente rendaient incontestable le mérite que les grands maîtres avaient reconnu dans cet ouvrage, il intenta un procès à Lovera, prétendant que la vente du tableau devait être annulée, à cause de la lésion du contrat, et que c'était à lui à toucher les 36,000 livres.

Quelle qu'ait été l'issue de ce procès, je dirai que ce tableau étant du Corrége, il accroît le nombre des ouvrages précieux de ce grand peintre, et confirme l'opinion du P. Della Valle, qui a dit que le Corrége était à Rome dans les dernières années de la vie de Raphaël et qu'il quitta précipitamment le siége des beaux-arts, à cause de la douleur que lui causa la perte du peintre le plus célèbre de ce temps-là, perte qui lui fut d'autant plus douloureuse, qu'elle fut prématurée et occasionnée par un excès de sensibilité.

Une semblable opinion sur cette époque de la vie du Corrége me paraît confirmée :

1° Parce qu'on ne trouve de lui aucun autre ouvrage qui puisse être rapporté à l'espace de temps compris entre les années 1517 et 1520 ;

2° Par les formes de la femme représentant *la Charité*, qui offrent bien quelque chose, dans les contours, du style de Raphaël, mais où l'on retrouve de plus la belle simplicité, la fran-

chise, l'ingénuité, en un mot, la naïveté, qui est le caractère des œuvres du Corrége, caractère qui, dans tous les genres, est inaccessible aux imitateurs et dont il est impossible de se dépouiller soi-même lorsqu'on le possède.

D'où il suit que la découverte de ce tableau du Corrége, faite par Lovera, nous assure que ce peintre a été à Rome, où il paraît qu'il chercha à imiter en quelque sorte la manière de Raphaël, et qu'il en partit précipitamment, laissant imparfait cet ouvrage important.

Au reste, ce tableau n'est peut-être pas le seul fait à Rome par le Corrége pendant les années auxquelles Tiraboschi prétend qu'on ne peut rapporter aucun travail de ce grand peintre : le portrait du Corrége, peint par lui-même, qui existe à la vigne *dite* de la Reine, près Turin, fut apporté par le cardinal Maurice de Savoie, lorsque, vers l'an 1640, revenant de Rome à Turin pour prendre part aux affaires du gouvernement, il transféra avec lui une rare et précieuse collection de tableaux et de statues. Ce portrait, que l'on croyait avoir appartenu à la galerie de Mantoue, pourrait bien avoir été fait à Rome par l'auteur lui-même, pour l'offrir en don à Raphaël, et, quelles que soient l'occasion et l'époque de sa composition, il n'en a pas moins été regardé par Mengs comme l'unique autographe du portrait du Corrége, et l'on peut dire qu'il mérite, sous tous les rapports, de figurer dans les plus belles collections de tableaux.

Le savant auteur du mémoire dont j'offre ici un court extrait tient les détails que j'ai exposés de M[lle] Sophie Leclerck, peintre, membre de l'Académie des beaux-arts de Saint-Luc, à Rome, et correspondante de celle des sciences et arts de Turin. Elle était à cette époque à Rome, où elle a connu particulièrement les peintres Lovera et Hunterperg.

G. DÉPÉRET.

LES MAYS

DE

L'ABBAYE DE SAINT-GERMAIN-DES-PRÉS.

Dans la *Gazette des Beaux-Arts* du 1er mai 1864, nous avons consacré un article aux Mays de Notre-Dame de Paris, offerts chaque année à l'église métropolitaine par la confrérie des orfévres de la capitale, et dont l'exécution était confiée à des artistes ayant fait leurs preuves et ordinairement membres de l'ancienne Académie royale de peinture et de sculpture; nous avons rappelé que cet usage cessa en 1707, *faute de place* dans l'ancienne basilique; que la confrérie des orfévres tenta alors de continuer la tradition à l'église de St-Germain-des-Prés, bien qu'elle ne semble pas avoir réussi; nous avons trouvé une pièce que nous supposons rarissime, contenant l'explication de deux tableaux offerts à l'abbaye de St-Germain-des-Prés, qui furent exposés, et dont l'un, même, nous est conservé; nous avons pensé que la réimpression de ce nouveau document pouvait avoir de l'intérêt pour ceux qui s'intéressent à l'histoire de l'art français, et nous n'avons pas hésité à le communiquer à la *Revue universelle des Arts.*

EMILE BELLIER DE LA CHAVIGNERIE.

Paris, 15 mars 1866.

EXPLICATION

des deux tableaux exposés à la porte de l'église de l'abbaye royale de Saint-Germain-des-Prez, le 1er jour de May 1716 *et faits pour la même église par Messieurs Cazes* (1) *et Verdot* (2), *peintres ordinaires du Roy.*

PREMIER TABLEAU.

Le sujet du premier tableau peint par Monsieur Cazes est tiré du chapitre troisième des Actes des apôtres. L'on y lit qu'un homme, boiteux dès le ventre de sa mère, étoit porté tous les jours à la porte du temple

(1) *Cazes* (Pierre-Jacques), père, né à Paris en 1676, mourut dans la même ville le 25 juin 1754 (paroisse St-Jean en Grève). Voici la teneur de son acte d'inhumation : « L'an 1754, le mercredy 26e jour du mois de juin, « sieur Pierre-Jacques Cazes, ancien directeur de l'Académie royale de pein- « ture et de sculpture, âgé de 79 ans, décédé le jour précédent, rue d'Anjou « de cette paroisse, a été inhumé dans la cave de la chapelle de la commu- « nion de cette église, en présence de Pierre-Michel Cazes, bourgeois de « Paris, demeurant dites rue et paroisse, et de Jacques-Nicolas Cazes, « peintre de l'Académie de Saint-Luc, demeurant rue Notre-Dame de Recou- « vrance, paroisse de Notre-Dame de Bonne-Nouvelle, ses fils. » (Archives de l'hôtel de ville de Paris.)

Cazes était élève de R.-A. Houasse et de Bon Boulogne. Il obtint en 1698 le 2e grand prix de Rome, sur le sujet de : *La Coupe de Joseph trouvée dans le sac de Benjamin*, et le premier prix en 1699, sur : *La Vision de Jacob en Égypte, en allant retrouver son fils Joseph*; il fut reçu membre de l'Académie royale de peinture et sculpture le 28 juillet 1703, pour le *Triomphe d'Hercule sur Achéloüs*; il devint adjoint à professeur le 28 septembre 1715, professeur le 30 avril 1718 ; adjoint à recteur le 2 juillet 1737 ; recteur le 6 juillet 1743 ; directeur le 28 mars 1744 ; chancelier le 26 mars 1746. Les Musées du Louvre, de Toulouse, de Rouen, possèdent de ses œuvres ; il prit part aux salons de 1704 (au concours de 1727), 1737, 1747 et 1748, et N. Cochin, père, Desplaces, Vallée, Tardieu fils et Alexandre ont gravé d'après lui.

(2) *Verdot* (Claude) né à Paris en 1667, mourut dans la même ville le 19 décembre 1733 ; il obtint le 2e prix de Rome en 1690, sur : *La Construction de la tour de Babel*, et fut reçu académicien le 29 janvier 1707 sur *Hercule étouffant Antée* que possède le Musée du Louvre ; il devint successivement adjoint à professeur le 30 décembre 1719, et professeur le 6 mai 1730 ; le tableau ici décrit est actuellement au Louvre.

E. B. de L.

qu'on appelloit la belle porte, afin qu'il demandât l'aumône à ceux qui y entroient. Cet homme voyant saint Pierre et saint Jean qui alloient entrer au temple, les prioit de lui faire quelque aumône. Saint Pierre, accompagné de saint Jean, arrestant sa vue sur ce pauvre, lui dit : Regardez-nous. Il les regarda donc fort attentivement, espérant recevoir quelque chose. Alors saint Pierre lui dit : Je n'ay ni or ni argent, mais ce que j'ay je vous le donne; levez-vous au nom de Jésus-Christ de Nazareth, et marchez. Et l'ayant pris par la main il le leva, et aussitôt les plantes et les os de ses pieds devinrent fermes. Il se leva tout d'un coup en sautant, et entrant avec eux dans le temple, il marchoit, sautoit et louoit Dieu.

SECOND TABLEAU.

Le sujet du second tableau, peint par M. Verdot, est tiré du chapitre 27 des Actes des apôtres. Il y est marqué que saint Paul ayant été obligé d'aller à Rome pour comparaître devant César, par l'ordre du roi Agrippa, il fut mis dans un vaisseau avec d'autres prisonniers sous la conduite d'un centenier. Pendant la navigation, il s'éleva une tempeste qui dura fort longtemps et qui agita si fort leur vaisseau qu'il échoua enfin, en sorte que tous ceux qui étoient dedans furent contraints de se sauver, les uns sur des planches, les autres à la nage; ils n'étoient pas bien éloignés d'une isle dont ils ne sçavoient pas d'abord le nom; mais enfin s'étant tous sauvés comme le Seigneur l'avait promis à saint Paul, ils reconnurent que cette isle s'appelloit Malthe. Les habitants les reçurent avec beaucoup de bonté et leur allumèrent du feu à cause de la pluye et du froid qu'il faisoit. Saint Paul ayant ramassé quelques sarments et les ayant mis au feu, une vipère que la chaleur en fit sortir le prit à la main; mais saint Paul, ayant secoué la vipère dans le feu, n'en reçut aucun mal. Les barbares s'attendoient que sa main enfleroit et qu'il tomberoit mort tout d'un coup. Mais après avoir attendu longtemps, lorsqu'ils virent qu'il ne lui arrivoit aucun mal, ils en furent surpris, et dirent que c'étoit un dieu.

Permis d'imprimer. Ce 30 avril 1716.

M. R. DE VOYER D'ARGENSON.

De l'imprimerie de la veuve de Denis Chenault, rue Saint-Jacques, *à la Résurrection*, près la fontaine St-Benoist, in-4° de 4 pages.

LETTRE

A M. LE CAMUS,

Docteur-Régent en médecine de la faculté de Paris; où l'on examine s'il est vrai que les anciens ayent regardé la JONCTION DES SOURCILS *comme une partie essentielle de la beauté; et où l'on explique, par occasion, plusieurs endroits des auteurs grecs ou latins qui peuvent servir à fixer le* COSTUME *des anciens en matière de beauté* (1).

Monsieur, sans être d'un sexe qui prétende à la beauté, ses intérêts m'ont toujours été chers par l'hommage sincère que je lui ai voué toute ma vie. La physique aimable et galante d'ABDEKER n'a donc pu que me plaire. Donner aux dames des préceptes pour conserver leurs charmes ou pour les augmenter, c'est, en leur donnant des moyens de plaire, travailler pour le bien de la société, à qui l'attrait du *beau* donne une si grande activité. Comme vous n'avez rien oublié d'essentiel de tout ce qui peut contribuer à rendre le sexe plus charmant, les *sourcils* n'ont pas échappé à vos soins.

(1) Cette curieuse dissertation, qui est restée absolument inconnue et qui n'a été citée nulle part, se trouve enfouie dans la *Suite de la Clef* (*du Cabinet des Princes*), ou *Journal historique sur les matières du temps*, mars 1758, tome LXXXIII, p. 191 et suiv. Elle est adressée au spirituel et savant auteur d'un roman célèbre, intitulé : *Abdeker, ou l'art de conserver la beauté ;* l'an de l'hégire 1168 (Paris, 1748, 2 vol. in-12), qui a été souvent réimprimé au dernier siècle. Dreux du Radier, auteur de la lettre que nous reproduisons après plus d'un siècle d'oubli, était à la fois un érudit et un littérateur ingénieux. Le sujet qu'il a traité dans cette lettre avec toutes les ressources de son érudition, mérite de prendre place dans l'esthétique de l'Art ancien et moderne.

(*Note du Rédacteur.*)

Croyez-vous, Monsieur, que leur *réunion* ait jamais fait partie de la beauté à Rome ou à Athènes, et que les Grecs et les Romains, dont on vante avec tant de raison la délicatesse et le bon goût, ayent regardé des sourcils joints comme les plus beaux? Cette jonction était-elle un agrément dont les dames fussent si jalouses, qu'elles cherchassent à se la procurer par les secours de l'art, quand la nature la leur avoit refusée?

M. Vandermonde ne fait pas difficulté de l'assurer dans son *Essai sur la manière de perfectionner l'espèce humaine.* J'ai lu la même chose dans quelques autres livres; et Dom Benoît-Jérôme Feijoo, dans son discours sur les modes, donne pour exemple de la bizarrerie de l'opinion, celle des anciens sur la jonction des sourcils. *Qui croiroit*, dit-il (1), *qu'il y a eu un siècle et même plusieurs dans lesquels on louoit, comme une perfection des femmes, d'avoir les deux sourcils joints ensemble? C'est cependant* UN FAIT RÉEL : *il est attesté par Anacréon, qui vante cet agrément dans sa maîtresse, par Théocrite, Pétrone et beaucoup d'autres anciens. Ovide assure que de son tems les femmes se peignoient l'entredeux des sourcils pour qu'ils parussent tenir l'un à l'autre. Tel étoit alors le goût singulier des hommes!*

On ne sçauroit assurer un fait avec plus de sécurité. Ce n'est pas ici une idée risquée par un de ces aventuriers de la littérature qui se plaisent à décorer leurs paradoxes de noms respectables d'auteurs qu'ils n'ont jamais lus, qu'ils ne sont pas même en état de lire; c'est un sçavant du premier ordre, un homme d'une lecture vaste et d'un jugement net qui nous assure que la réunion des sourcils étoit une beauté, et qui nomme ses garands. Un autre moderne, M. Vandermonde, vient à l'appui dans un ouvrage où l'érudition est répandue à pleines mains. Cependant, Monsieur, après avoir bien examiné les preuves qu'on donne de la singularité de cette opinion, je n'ai point vu ce qu'ont trouvé M. Vandermonde et le sçavant bénédictin : est-ce ma faute ou la leur? se sont-ils mépris ou me suis-je trompé moi-même?

S'il ne s'agissoit, pour décider la question, que de s'en rap-

(1) Je me sers de la traduction de M. d'Hermilly.

porter aux médailles, aux bustes, aux statues grecques et romaines, je ne pense pas qu'on pût y trouver l'opinion de la jonction des sourcils.

J'ai examiné plusieurs bas-reliefs antiques, un grand nombre de statues, toutes celles du jardin de Versailles, copiées d'après l'antique, la célèbre Venus de Médicis, les tableaux de Rubens, cet homme qui possédoit si parfaitement le costume de Rome et d'Athènes; les belles estampes du P. Montfaucon ; pas un de ces monumens ne m'annonce la jonction des sourcils; je les y vois au contraire parfaitement séparés. Si c'eût été une opinion constante, et qui eût subsisté depuis Anacréon (qui vivoit cinq cens ans avant l'ère vulgaire) jusqu'à Pétrone (qui a vécu sous Néron, c'est-à-dire, quelque trente ans après la mort de J.-C.), par quel hazard seroit-il arrivé que ni la peinture, ni la sculpture n'eussent point sacrifié à un goût si bien établi et si universellement reçu ? Le moyen de résister à une opinion qui forme une loi, à un préjugé qui prend la place d'une vérité? Vous sçavez, Monsieur, la manière de penser des dames ; on réussit mal quand on ne leur plaît pas, et on ne leur plaît pas quand on ne flatte par leurs goûts. Qu'un peintre ou qu'un sculpteur allât s'aviser aujourd'hui de nous donner une Diane, une Vénus, une Junon avec des sourcils joints, Dièu sçait comment son ouvrage seroit reçu ! Je dis plus, dans les portraits même, où il s'agit de captiver le pinceau ou le cizeau, et de rendre une ressemblance parfaite, nos dames n'exigent-elles pas presque toutes une bouche petite et mignonne, de grands yeux gais et rians, un nez bien proportionné, etc., eussent elles le nez long ou camus, la bouche fendue jusqu'aux oreilles et les yeux petits ! Si nous admettions que deux sourcils réunis font une partie de la beauté, nous ne verrions dans tous nos tableaux que des sourcils joints; et si l'artiste ne vouloit pas sacrifier la vérité à l'opinion, au moins dans les portraits d'imagination emploiroit-il ce trait de beauté. Encore une fois, par quel malheur, de tous les monumens de l'antiquité, pas un seul ne nous retrace-t-il point ce goût sur les sourcils réunis? Pour moi, je pense que la seule raison qu'on puisse en apporter, c'est que ce goût prétendu n'a réelle-

ment jamais existé, et n'est qu'une pure chimère, qui disparoîtra dans les auteurs lorsqu'on aura bien entendu leur texte et compris leur pensée. C'est un examen auquel vous me permettrez de me livrer : je l'abrégerai le plus qu'il me sera possible, en me fixant aux endroits les plus considérables, et qui servent de base au *système de la jonction des sourcils,* déjà détruit par l'inspection des bronzes et des marbres antiques.

L'autorité la plus imposante, celle de laquelle il semble que Dom Feijoo et M. Vandermonde puissent tirer le plus grand avantage, est l'ode 28 du Recueil de celles d'Anacréon; le poëte, indiquant au peintre qui fait le portrait de sa maîtresse, toutes les beautés que le pinceau doit exprimer, s'il veut que son tableau approche du modèle, lui dit : *Ne mets point* (1) *de* DIFFÉRENCE *entre les deux sourcils, mais ne les confonds pas non plus; qu'elle ait dans ce portrait, comme elle a en effet, le contour des sourcils noir et mêlé, sans qu'on s'apperçoive de leur jonction.* Vous connaissez le texte, Monsieur, et les traductions latines

(1) Je ne puis me dispenser d'ajouter ici le texte d'Anacréon pour les gens de lettres.

Τὸ μεσόφρυον δὲ μη μοι
Διάκοπτε, μητὲ μῖσγε
Ἔχέτω δ' ὅπως ἐκείνη
Τὸ λεληθότως σύνοφρυν
Βλεφάρων ἴτυν κελαινήν.

Ce qu'on peut traduire mot à mot : *Medium autem superciliorum ne mihi discrimina nec misce; habeat autem, sicut ipsa* (habet) *mixtam latenter palpebrarum circumferentiam nigram.*

En ce que Henri Etienne a traduit ainsi :

Supercilii nigrantes
Discrimina nec arcus
Confundito nec illos,
Sed junge sic, ut anceps
Divortium relinquas,
Quale esse cernis ipse.

La traduction d'Elie André, et les autres traductions latines, celle de Madame Dacier en prose, et celles de La Fosse, Regnier Desmarets et Longepierre, qui ont suivi leur texte, ressemblent à celle d'Henri Etienne.

d'Henry Etienne, d'Elie André, qui, quoi qu'en puisse dire la sçavante madame Dacier, sont très fidelles.

Vous avez sans doute lu celles qu'ont faites en vers françois Longepierre, La Fosse, Regnier Desmarets, qui se sont très attachés à leur texte. Tous semblent avoir adopté la réunion des sourcils, ainsi que madame Dacier. Je ne connois qu'un de nos poëtes qui ait exclu cette jonction : c'est Remi Belleau dans son Anacréon en vers françois. Belleau, l'un des poëtes de la pléiade, étoit sçavant, et il ne faut pas croire qu'il s'en soit tenu, comme Gacon (1) et quelques autres, à des traductions latines. Il connaissoit tout le fin et toutes les grâces de son original, et s'il ne les a pas rendues à beaucoup près, il faut un peu s'en prendre à son siècle, où notre langue ne faisoit que sortir de la barbarie, et étoit encore dans son enfance. C'est ainsi qu'il traduit le texte d'Anacréon dans l'endroit dont il s'agit (2) :

« Mais surtout garde-moi la grâce
« Du sourcil, *laissant bonne espace*
« Entre deux, *sans les assembler*,
« Et qu'on les *fasse ressembler*
« Et si bien perdre leur vouture,
« Qu'ils trompent l'œil et la nature.

Il paroît que Belleau, bien loin d'admettre la *réunion des sourcils*, qu'on suppose dans Anacréon, n'a pensé qu'à expliquer son texte d'une façon qui bannisse cette idée.

Mais l'a-t-il dû, l'a-t-il pu faire sans s'éloigner de la fidélité d'un traducteur? Je le crois, Monsieur ; dans le portrait d'Anacréon, il ne s'agit pas précisément d'une distance du sourcil au sourcil, mais du sourcil à l'œil, en sorte que le vrai sens des deux premiers vers d'Anacréon doit être celui-ci : *que l'entre deux des sourcils soit égal, qu'il soit bien marqué, et ne soit ni trop étendu, ni trop étroit.*

(1) Il disoit que Henry Etienne avoit appris le grec pour ceux qui ne le sçauroient pas.

(2) Belleau, tom. II de l'édition de Mamert-Patisson, de 1578. Ode 28, p. 16.

Pétrone, qui semble avoir voulu copier cet endroit dans le portrait de sa *Circé*, sert de commentaire à Anacréon, et vous expliquera ma pensée.

Les sourcils de Circé, dit-il, *étoient conduits d'un côté jusqu'à la partie supérieure de la joue*, et alloient se *terminer de l'autre à l'extrémité de l'œil*, Supercilia usque ad malorum scriptutam (ou *stricturam*) currentia et RURSUS CONFINIO LUMINUM PÆNÈ PERMIXTA. Voilà les sourcils de la maîtresse d'Anacréon ; ils sont séparés, naissent à une extrémité de l'œil, forment un arc bien marqué, et vont se terminer à la *molette* des joues, où finit l'ouverture d'un œil bien fendu. Les sourcils de Circé ressembloient à ceux qu'on admiroit à la cour de Néron, à celle d'Auguste, à celle de Policrates, et qu'on admire à celle de Louis XV. Quand la nature ne donnoit pas ces sourcils, ces *entredeux* bien marqués, cette voûture parfaite, et qui se termine imperceptiblement d'un côté de l'œil à l'autre, les dames grecques et romaines avoient recours au pinceau, à la cire, aux pincettes, aux moyens que nos dames employent.

C'est ce que nous apprend Ovide, qui, comme vous, Monsieur, a donné aux belles des recettes pour conserver, entretenir ou rétablir leur teint (1). Après avoir parlé, dans le troisième livre de son *Art d'aimer*, du soin que les femmes doivent avoir de leur teint, des moyens de réparer les torts de la nature par *le rouge et le blanc*, il passe à la forme des sourcils, et dit :

Arte supercilii confinia nuda repletis ;
Parvaque sinceras velat aluta genas.
Nec pudor est oculos tenui signare favilla,
Vel propè te, nato, lucide Cydne, croce.

C'est ainsi que je traduis ces vers qui ont leur difficulté. « Par le secours de l'art vous sçavez remplir les EXTRÉMITÉS VUIDES DES » SOURCILS, et suppléer à leur défaut. La crainte de perdre la » délicatesse de votre teint, vous a fait imaginer cette peau dé-

(1) Dans son *Art d'aimer* et dans son poëme intitulé : *De Medicamine faciei.*

» liée (1) qui vous couvre le visage ; vous ne vous faites pas non
» plus une peine de vous peindre les yeux avec une poudre lé-
» gère ou avec le safran (2) qui naît sur les rives du Cydnus.

Je traduis CONFINIA NUDA SUPERCILII par les *extrémités des sourcils*, parce qu'il ne s'agit ici que des endroits où le sourcil bien *arcqué* va presque se joindre à l'œil, tant du côté des tempes que du côté de la naissance du nez ; ce qui, loin d'opérer une jonction de sourcils, en fait voir une séparation nette et bien marquée, le terme de *confinia* étant bien plus naturellement relatif des sourcils aux yeux que des sourcils aux sourcils. Eh en effet, si les anciens, comme le prétendent Dom Jerôme Feijoo et M. Vandermonde, regardoient comme un trait de beauté la jonction des sourcils, comment pouvaient-ils y trouver cet arc, cette voûture, dont il est parlé dans tous leurs portraits? Cela me paroît presque impossible.

Les sourcils des anciens, dans l'hypothèse de la réunion, n'auroient pu former qu'une espèce de ligne courbe, et non chacun un arc.

On ne cite pas Juvénal avec plus de succès, et ce qu'il dit des occupations efféminées des Romains de son tems ne prouve rien, ou prouve mon opinion. En portant de ces petits maîtres

(1) Cette peau déliée, appellée *aluta* par Ovide, étoit une sorte de masque extrêmement léger et qui colloit sur la peau comme les gans *passé au lait* sur le bras de nos dames. L'histoire remarque qu'Henri III qui avoit les plus belles mains du royaume, couchoit avec des gans propres à entretretenir cette beauté des mains.

Les masques dont parle Ovide, pouvoient avoir et avoient, sans doute, deux avantages : celui de garantir et de nourrir la délicatesse du teint. Je ne crois pas que nos *masques* les ayent jamais pu réunir. Nos marchandes de modes, nos gantiers et nos parfumeurs devroient bien penser à cela ; avec un masque de peau bien collé sur le visage, auquel on pourrait donner un teint convenable, nos belles auroient un *visage d'appartement*, un *visage de campagne*, un autre *de ville*, etc. Mon avis me paroît mériter attention et je le donne avec tout le zèle d'un citoyen dévoué au bien du sexe qui en est l'objet.

(2) Les dames du temps de Tertullien se peignoient les cheveux et les sourcils avec ce safran. Voyez Tertullien, de *cultu fœminarum*, num. 4, pag. 68, tom. II, de l'édition de 1566.

à toilette, à qui Perse donne le nom de *Trossuli*, et qui prétendoient renchérir sur les femmes, il dit :

> *Ille supercilium madidâ fuligine tinctum*
> *Obliquâ producit acu ; pingitque* (1) *trementes,*
> *Attollens, oculos,*

« On voit des hommes se peindre les sourcils de noir, en al-
» longer le contour avec une aiguille courbée, se peindre même
» les paupières, en élevant leurs yeux tremblans. » Vous trouverez quelque différence dans ma traduction comparée aux autres ; mais je la crois fondée ; et ceux qui ont réduit la pensée de Juvénal à la peinture des *sourcils*, sans parler des *paupières*, ont confondu deux objets que le satyrique distingue, avec Ovide, dans les quatre vers que j'ai déjà cités.

Non-seulement Juvénal n'a rien de favorable au sentiment que j'attaque, mais il me présente des armes pour l'attaquer. *Ille supercilium.... obliquâ producit acu.* On y reconnoît l'attention d'une personne qui tâche, par le tour qu'il donne à ses sourcils, de les réduire en arc, et d'en conduire les extrémités d'un coin de l'œil à l'autre. L'aiguille et la teinture étoient les moyens dont on se servoit pour suppléer au défaut du poil des sourcils ; avec l'aiguille, on leur donnait la voûture qu'ils n'avoient pas ; avec la teinture, on remplissoit les vuides, et on allongeoit le sourcil. S'il n'y avoit eu qu'à les joindre et à remplir *l'entre-deux*, cela n'eût pas demandé beaucoup d'art ; et ce contour, cette aiguille courbée dont parle Juvénal (*obliquâ producit acu*) n'auroient pas été fort nécessaires.

(1) Presque tous les traducteurs construisent : *Ille supercilium tinctum madidâ fuligine prodicit acu obliquâ*, et *pingit*, *attollens trementes oculos*. Je crois que c'est mal construire, et qu'il faut rapporter le verbe *pingit* à *trementes oculos*, substantif régi par ce verbe et non par *attollens*. Ovide fait deux opérations différentes de la teinture des sourcils et de celle des yeux et des paupières. Revoyez ces vers, que je regarde comme la glose de ceux de Juvénal. Voyez aussi Pline, livre II, c. 37. Tertullien, de *Cultu femin.* n. 5, p. 97.

Dans les *Lettres* (1) *galantes*, connues sous le nom de *Lettres d'Aristenète* (quoiqu'il n'en soit tout au plus que le compilateur, si l'on excepte la première lettre), la beauté des sourcils est caractérisée par un *beau noir* et par un *entre-deux bien marqué*. DISPARATA SUPERCILIA INTER SE, *aquabuli meditullio.*

En comparant les expressions d'Aristenète avec celles d'Anacréon, on y reconnaît aisément le même pinceau; ce sont les mêmes idées et le mêmes termes (2), et l'on y retrouve en particulier cet *entre-deux des sourcils* qui doit être marqué par une distance égale. Il ne falloit pas chez les Grecs ni chez les Romains, non plus que parmi nous, que cet *entre-deux* fût trop grand, parce qu'alors cela aurait supposé un arc mal formé; il ne falloit pas non plus que les sourcils se rapprochassent trop, parce qu'ils n'auroient formé qu'une ligne courbe par leur réunion, au lieu de présenter deux arcs accomplis.

Permettez-moi de joindre encore ici un portrait du Bas-Empire. Sidonius Apollinaris, qui fait un homme accompli du grand Théodoric, surnommé le *Véronnois*, ne dit point que ses sourcils fussent réunis (3) : *Geminos orbes* (oculos) *hispidus superciliorum co-*

(1) Il y a eu plusieurs auteurs du nom d'*Aristenète*; le compilateur des Lettres galantes, s'il s'appelloit Aristenète, faisant mention du pantomime Caramallus, étoit du Bas-Empire et vivoit à peu près du tems de Sidonius Apollinaris, c'est-à-dire vers la fin du cinquième siècle. Ces lettres furent d'abord publiées en grec par Jean Sambucus, qui les fit imprimer chez Plantin en 1566. Elles reparurent en 1596, avec quelques notes et des corrections et avec une traduction latine remplie d'érudition, de finesse et de goût; le traducteur dédia le livre au célèbre Jacques Bongars. L'édition in-8° de 1610 est la moins rare et la meilleure. Claude-Barthélemy Morisot, connu par le recueil de ses Lettres, son *Orbis maritimus* et quelques autres ouvrages, en a fait une traduction dont l'édition commencée ne fut pas achevée. M. le Sage, l'auteur de *Gilblas*, les ayant traduites sur le latin, envoya son manuscrit à Chartres à M. Danchet, qui y professoit alors la rhétorique et qui y les fit imprimer. Cela forme un petit volume in-12 : c'est un des premiers ouvrages de M. le Sage.

(2) Ὀφρυς νε μελαινα νο μελαν ἀκρανον τὸ δὲ μεσόφρυον εμμένρας τας ὀφρυς διορίζεν. Supercilia nigra purissimâ nigredine disparataque inter se æquabili meditullio.

(3) *Epist.* lib. I, epist. 22.

ronatarcus; si verò cilia stectantur ad malas medias palpebrarum margo prope pervenit. « Ses yeux sont, pour ainsi dire, couron-
» nés d'un sourcil bien garni : s'il donne un coup d'œil élevé,
» ses paupières lui touchent presque le milieu (1) de la joue. »
Pas le moindre soupçon de sourcils joints.

Vous voyez, Monsieur, que les auteurs bien entendus sont d'accord avec la peinture et la sculpture des anciens, et que, depuis Anacréon jusqu'à Sidonius Apollinaris, c'est-à-dire pendant onze cens ans ou environ, il n'y a point de preuve réelle du goût bizarre pour la réunion des sourcils. Je trouve encore dans le commencement du treizième siècle (en 1204) une preuve que les Grecs regardoient les sourcils joints comme quelque chose de fort désagréable. Vous avez vu dans l'histoire le nom de Ducas Alexis, surnommé Murzufle, au lieu de *Mixophrus*, à cause de la réunion de ses *sourcils*. Ce Murzufle, le plus laid de tous les hommes et en même temps l'un des plus méchans, n'avoit point de défaut qui choquât davantage que celui de ses sourcils joints; aussi fût-ce ce défaut qu'on choisit pour lui donner un sobriquet. Vous pourrez voir dans Nicetas et les autres auteurs de la Bizantine comment il fit périr Isaac l'Aveugle, empereur de Constantinople, et son fils Alexis, et s'empara du trône, et quelle fut sa destinée (2).

Mais je me lasse d'écrire, et je crois avoir prouvé avec assez et peut-être trop d'étendue que *l'opinion des sourcils joints, regardés comme une beauté*, est une chimère, qui n'a jamais existé, ni chez les Grecs, ni chez les Romains, quoi qu'en puissent dire Dom Feijoo et M. Vandermonde, votre confrère.

J'ai l'honneur d'être, Monsieur, etc.

Dreux du Radier.

(1) Par la joue, il faut entendre ici la partie inférieure de l'œil ou le haut de *la pommette*. On peut voir à ce sujet Pline, *Hist. nat.*, lib. XI, cap. 37, qui cite le texte de la loi des 12 Tables, *mulieres genas ne radunio*, et sur ce texte Jacques Godfroy, p. 148, Franc. Hotman, p. 41, Theod. Marcile, Jules Pacuis, etc., et Cicéron *de Legib.*, l. 2, et *de Natura Deorum*, lib. II, n° 143.

(2) Baudouin, empereur de Constantinople, le fit jeter du haut d'une colonne dans la mer, l'an 1204.

PROJET

POUR L'ÉTABLISSEMENT

D'ÉCOLES GRATUITES DE DESSIN.

Les idées les plus justes et les plus utiles ne sont pas celles qu'on adopte le plus vite, surtout en France. Ainsi, les écoles gratuites de dessin n'ont été établies, à Paris et dans quelques autres villes, que dans la seconde moitié du xviiie siècle, et dès la fin du siècle précédent, un membre de l'Académie royale de peinture et de sculpture avait proposé d'en faire l'essai. Nous avons découvert un imprimé de quatre pages in-4°, sans nom d'imprimeur et sans date, mais qui peut être daté de 1710 ou 1715, portant ce titre : *Projet pour l'établissement d'écoles gratuites de dessin.* Dans ce projet, Jacques-Philippe Ferrand, de Monthelon, peintre en émail, membre de l'Académie et adjoint à professeur dans cette Académie, où il avait été reçu le 27 mai 1690, expose catégoriquement tous les avantages qui doivent résulter de la création de ces écoles, et fait un appel aux personnes qui voudraient l'aider à réaliser son plan. On a lieu de croire que cet appel ne fut pas entendu, quoique le savant jésuite L. Bertrand Castel eût donné son approbation aux idées émises par l'habile professeur, dans une lettre qui est imprimée à la suite du projet. Cinquante ou soixante ans plus tard, Jean-Jacques Bachelier, peintre, membre de l'Académie royale de peinture, reprit le projet de son ancien collègue, et sollicita

l'établissement d'une école gratuite de dessin à Paris. Il en fut le directeur, lorsque cette école eut été ouverte en septembre 1764, avec l'autorisation du lieutenant de police, dans l'amphithéâtre de chirurgie, rue de l'Ecole de Médecine, n° 5. Jacques-Philippe Ferrand n'eut pas le bonheur de voir une fondation qu'il avait réclamée et recommandée le premier. Il était mort, à l'âge de 80 ans, en 1732.

P. L.

Le temps de l'éducation des pauvres enfans des artisans et des gens du tiers état s'étend ordinairement depuis l'âge de 4 à 5 ans jusqu'à celui de 19 ou 20; ce qui comprend 15 années, dont le tiers est souvent en pure perte pour eux. Ce temps semble donc être partagé entre trois parties égales, dont la première est sagement employée à leur apprendre les élémens de la religion, à lire et à écrire. La deuxième est presque toujours un temps perdu, un espace vuide qui les accoutume au libertinage et à la fainéantise, et qui n'est que trop souvent la cause de leur perte. Et la troisième enfin est le temps que la prudence humaine veut que l'on donne à leur apprendre un métier.

C'est en réfléchissant sur les conséquences du déplorable vuide de la deuxième de ces trois parties, que j'ai formé le projet d'établissement d'écoles gratuites; et c'est ce temps perdu que je voudrois leur faire employer utilement dans ces écoles. J'ai encore intention de faire en sorte que l'on mette ces enfans dans les talens propres à leur nature, et qu'on leur fasse choix doresnavant des professions pour lesquelles ils auroient du goût et des dispositions. En effet, au moyen de ces écoles, on seroit à portée de pressentir à quoi leur génie les porteroit : on se feroit une loi de les exercer avec soin dans la partie du dessin convenable au talent pour lequel on leur reconnaîtroit du penchant, et conséquemment ils deviendroient sûrement d'habiles ouvriers. On conviendra de cette vérité si l'on veut faire attention que tous les enfans à qui les parens ont pu procurer cette sorte d'édu-

cation avant que de les mettre en apprentissage, sont tous devenus d'habiles ouvriers et ont laissé bien en arrière leurs concurrens qui ont eu le malheur d'être privés de ce secours. En effet, à quoi le dessin ne conduit-il pas? Un ouvrier, de quelque profession qu'il puisse être, retire du dessin un secours infini. Le dessin forme le goût pour tous les ouvrages; il produit la fécondité de l'imagination, et donne la facilité de l'exécution; il élève l'ouvrier au-dessus de son état; rien ne l'arrête, rien ne lui paroît difficile; il conçoit, il enfante de nouveaux projets et les amène à une heureuse exécution; il rend le maçon habile à exécuter les projets de l'architecte; il donne au tailleur de pierre l'art d'opérer toutes les différentes coupes avec sûreté. Le charpentier en a besoin dans toutes ses opérations; il est utile au menuisier pour la décoration d'une alcôve, d'une console, d'un panneau, d'un lambris, d'un chambranle, etc. Sans lui, un serrurier ne peut former avec goût une grille, un support, un balcon, ni aucun ouvrage qui le puisse distinguer. C'est enfin au dessin que nous devons ces riches et rares ouvrages d'orfévrerie qui font la décoration de nos temples et l'ornement de nos buffets. Il rend l'horloger adroit et industrieux; il décide le tabletier, l'ébéniste et le metteur en œuvre; il donne le goût et l'imagination au tapissier pour l'ordonnance, la décoration et le choix des belles formes des meubles. Il guide sûrement les galonniers, les cartisanniers et les fabriquans d'étoffes, de quelque nature qu'elles soient, en leur faisant imaginer ce bon et ce nouveau goût, qui est toujours si bien reçu de toutes les nations. Je dis plus: le simple soldat qui aura été élevé dans les principes du dessin et dans quelques préceptes de géométrie, peut s'élever au-dessus de son état, devenir un sujet utile, un homme important, un ingénieur habile et capable de rendre de signalés services dans les glorieuses, justes et toujours heureuses entreprises de notre auguste monarque, toujours aimé, toujours grand, toujours victorieux.

Cette nouvelle sorte d'éducation proposée pour la jeunesse fourniroit nécessairement de bons apprentis qui deviendroient utiles à leurs maîtres par le profit qu'ils tireroient des ouvrages

de ces industrieux enfans; et, ne les employant qu'à leur travail, ils en feroient d'excellens ouvriers, chacun dans leur profession. De plus, la nouveauté des modes qu'ils inventeroient, jointe à l'excellence du travail, feroit estimer et rechercher leurs ouvrages tant au dedans qu'au dehors du royaume, ce qui rendroit le commerce plus florissant.

Les savans même tireroient de l'intelligence de ces ouvriers, un secours qui tendroit à la perfection des sciences et des arts. Dans combien de nouvelles et utiles inventions ne se sont-ils pas trouvés arrêtés, faute de rencontrer la main secourable et habile d'un ouvrier capable d'entendre et d'exécuter ce qu'ils avaient conçu? Mille exemples nous prouvent cette vérité, et le public se trouve privé d'une infinité de nouvelles et précieuses découvertes que le physicien ou autre, dégoûté par cet obstacle, ne se donne plus la peine de suivre.

Loin que ces jeunes élèves puissent nuire à ceux qui n'auront point eu la même éducation, je prétends au contraire qu'ils en retireront de très-grands avantages, puisque ces premiers leur fournissant une quantité d'excellens modèles à imiter, cette imitation pourra leur faire abandonner cette misérable routine de travail qui, n'étant soutenue d'aucun principe, ne peut produire que du bas et du rampant, ou tout au plus que des choses fort médiocres.

Le genre du dessin que l'on se propose d'enseigner dans ces écoles, quoique égal en principes à celui que montrent les plus grands maîtres de cet art, sera néanmoins d'une espèce différente de celui que l'on enseigne dans nos célèbres Académies, puisqu'il ne sera question que d'y préparer et d'y élever d'excellens sujets pour former de bons ouvriers en tout genre. Les leçons seront donc un composé de figures humaines, d'ornemens, de plans, de profils, d'élévations, d'architectures, de figures géométriques, toutes choses qu'on n'enseigne pas toutes ensemble dans nos Académies ; de plus, les pauvres enfans dont est question ne sont pas des sujets pour des Académies, puisque, avant que d'y être admis, il faut être suffisamment instruit et nécessairement avoir étudié le dessin sous quelque excellent maître

pendant plusieurs années, jusqu'à ce qu'enfin l'élève soit jugé capable de dessiner d'après le naturel.

Je crois avoir suffisamment fait connaître l'utilité de cet établissement, et combien il devient une suite nécessaire des charitables soins que l'on se donne pour enseigner gratuitement ces pauvres enfans, qui, s'ennuyant, pour l'ordinaire, des exercices des écoles de charité, les quittent d'eux-mêmes à 9 ou 10 ans, ce qui a donné lieu de penser qu'il seroit à propos, pour achever la bonne œuvre déjà commencée, de les occuper à une autre étude qui leur seroit plus utile, plus agréable, et qui leur feroit passer 5 ans avec rapidité; et par cette continuité d'exercice, ils seroient hors de danger de contracter de mauvaises habitudes que l'âge fortifie en eux, qu'ils se communiquent les uns aux autres, ce qui trop souvent, comme je l'ai déjà dit, les conduit à leur perte totale et au malheur du public.

Tout concourt donc à démontrer l'utilité de cette charitable entreprise; combien l'Etat et chaque particulier y trouveroient d'avantages; combien on éviteroit de désordres, et combien enfin on retireroit d'excellens fruits de ces stériles et malheureuses plantes, qui ne produiront rien de bon jusqu'à cet heureux établissement. Alors, les communautés, composées d'excellens ouvriers, seroient plus opulentes et fourniroient plus abondamment aux besoins de l'Etat. Cet établissement opéreroit aussi la décharge des paroisses et des hôpitaux. Enfin on n'en peut attendre que de très-grands avantages sans aucun inconvénient.

Le sieur Ferrand de Monthelon, ancien adjoint à professeur de l'Académie de peinture, offre à ceux qui voudront faire cet établissement, soit à Paris ou en province, son travail et quantité de choses propres aux instructions que l'on y donnera. Il demeure à *Paris, à l'entrée de la rue Sainte-Croix de la Bretonnerie, du côté de la rue Saint-Merri, chés M. Le Sage*. M. Ferrand ne recevra aucune lettre par la poste qu'elle ne soit affranchie.

Copie d'une lettre du R. P. Castel, jésuite, au sujet du projet d'établissement d'écoles gratuites de dessin.

J'ai lu et relu, Monsieur, votre projet avec beaucoup d'attention, et je l'ai trouvé d'une vérité et d'une bonté toutes simples et faciles, comme sont les bons projets. Les gens aisés font la dépense de donner des maîtres à lire et écrire à leurs enfans, et comme il est bon de savoir lire et écrire, et que tout le monde n'a pas le moyen de faire la dépense de ces maîtres, les personnes charitables y ont pourvu par l'établissement des écoles de charité. Le dessin est une bonne chose à apprendre. Les gens aisés en font la dépense, parmi les artisans même. Il est donc tout naturel que des personnes charitables y suppléent pour beaucoup de pauvres ouvriers qui n'ont pas le moyen d'avoir des maîtres.

On voit même tous les jours que des gens riches et vertueux donnent des maîtres de dessin à de jeunes fils d'artisan qui ne sont pas en état de le faire eux-mêmes. Il suffit de faire observer aux personnes riches qui aiment à consacrer leur superflu à de bonnes œuvres, que le dessin est en quelque sorte plus nécessaire aux ouvriers, et à mille sortes d'ouvriers, que la lecture et l'écriture.

On peut être habile menuisier, charpentier, ébéniste, sans savoir lire et écrire, mais non sans savoir dessiner. Mille ouvriers restent dans la sphère la plus basse de leurs talens, qui s'élèveraient au plus haut point, perfectionneraient leur art et feraient honneur à la nation, s'ils savaient dessiner. Je parle pour avoir vu de ceux-là. Spécialement, les Français sont nés pour le dessin. Le goût des modes et des ornemens qui leur est propre est un goût de dessin. Or, ce goût des modes que les gens de mauvaise humeur critiquent, fait un honneur infini et apporte un gain considérable à la France. Aujourd'hui, nos modes règnent partout. Ce goût nous attire une infinité d'étrangers, anglais, allemands, etc. Nos bijoux, nos bagatelles, nos modes en étoffes, en habits, en coiffures, en toutes choses d'usage, nous font rentrer

un argent infini. Les Anglais s'y ruinent. Ils jurent, ils pestent contre les modes françaises. N'en soyons pas les dupes.... Ils jurent quand ils s'y sont ruinés ou quand ils se voient forcés de s'y ruiner. Un auteur anglais a rempli un livre d'invectives contre la France. Il le conclut en disant que la France est un jardin délicieux, où ils vont dissiper en une année tout ce qu'ils ont gagné en bien des années par le commerce. Il n'y a que les Hollandais qui tiennent bon pour la simplicité toute nue du vieux temps contre nos modes et nos dessins. Ils commencent pourtant à y donner. L'étranger qui traverse avec de l'argent les ateliers de Paris, où l'on étale nos ingénieuses bagatelles, ne peut pas tenir contre tous ces petits contours, ces ciselures, ces configurations, ces tournures de tabatières, d'étuis de ceci et de cela, qu'on leur étale de toutes parts comme autant de filets ou de filous qui leur escamotent jusqu'à leur dernier sou. Nos serruriers font des ouvrages recherchés du Portugal, de l'Espagne, de l'Italie, etc. Si les ouvriers de Paris savaient communément le dessin, non-seulement les garçons, mais les filles même, on y porterait les arts et les métiers à des perfections dont les Français sont seuls capables. Vous dites vrai, qu'après avoir été aux écoles de charité jusqu'à l'âge de 9 ou 10 ans, les parens sont embarrassés de leurs enfans jusqu'à l'âge de 15 ou 18 ans. La police même en est embarrassée, et l'on a vu ces dernières années de tristes exemples de crimes précoces, où une demi-enfance négligée peut porter tous ces petits vagabonds joueurs de Paris, et combien il serait important de continuer l'éducation sous des maîtres jusqu'à un âge plus avancé. En général, l'éducation en France est bonne en soi, mais trop courte, et la meilleure éducation devient inutile, même pernicieuse, lorsqu'elle ne va pas jusqu'au bout. Il n'est pire corruption que celle des bonnes choses. Un enfant qui n'a fait que des demi-études est ordinairement plus méchant que celui qui n'a pas étudié du tout. Il est plus alerte, plus hardi, plus intelligent pour le mal. Il n'y a que les habitudes qui soient efficaces chez les hommes. Apprendre n'est rien : c'est l'habitude de savoir qui fait le savant en tout genre. L'éducation plie, ce n'est que l'habitude d'être plié qui

décide du pli. Un ressort plié n'acquiert de la vivacité que pour s'élancer en sens contraire, si, à la longue, il ne contracte l'habitude d'être plié dans le sens où on l'a mis. L'essentiel de l'homme est d'être honnête homme, sage, circonspect, vertueux citoyen. Non-seulement des écoles de dessin formeront d'habiles ouvriers, mais, en tenant plus longtemps des enfans sous des maîtres, sous la discipline, sous la férule, ils en deviendront plus mûrs, plus sages, plus honnêtes gens, plus citoyens. On ne saurait trop prolonger les éducations, et perfectionner les enfans dans divers arts, sciences, etc., n'eût-on que le dessein de les rendre bons sujets du roi. Car un enfant qui a des maîtres est toujours plus rangé, plus timide, plus modeste. Un enfant qui sort trop tôt de chez les maitres se regarde comme émancipé pour l'esprit, pour le cœur, pour le mal. Une pareille émancipation est contre toutes les lois.

Je suis, etc.

DESCRIPTION

DU CABINET DE LA CHAMBRE ÉPISCOPALE, FAIT DE L'INVENTION ET AUX FRAIS DE MESSIRE PIERRE SCARRON ÉVESQUE ET PRINCE DE GRENOBLE (1).

Au dessus de la porte il y a :

Nec vidisse semel satis es.

Dans la voûte du cabinet sont dépeints les quatre saisons de l'année, et les quatre élémens dans des figures différentes.

Au milieu de la voûte est dépeinte la chéute de Phaéton, dans un rond ; et dans les coins, pour remplir le carré, il y a des fruits convenables à chaque saison de l'année, et du costé du printemps il y a des fleurs.

Au dessus des fenestres sont dépeintes les quatre heures du jour, et au milieu sont les armes du seigneur évesque, portées par des petits anges.

Au dessous des quatre élémens, il y a quatre devises, qui comprennent les qualités de l'élément et d'un prélat.

(1) Tel est l'intitulé d'une pièce rarissime (Grenoble, Antoine Verdier, 1666, in-4° de 8 pages), qui nous a paru mériter d'être réimprimée. Elle nous offre, en effet, la minutieuse description d'une salle magnifique qui fut peinte et décorée d'après les idées et peut-être les dessins de l'évêque de Grenoble. Cet évêque, qui mourut fort âgé en 1667, était de la famille du poëte Paul Scarron. Il est à regretter que les noms des artistes auxquels ces travaux avaient été confiés ne soient pas mentionnés dans cette notice, qu'on peut attribuer à l'évêque lui-même. C'étaient probablement des artistes du Dauphiné. Nous ignorons si le palais épiscopal de Grenoble a conservé quelque chose de ces peintures. P. L.

LE FEU.

Pour marquer l'élément du feu, Jupiter est dépeint tenant des foudres en sa main droite, et en la gauche un Phénix, qui brusle debout sur un chariot tiré par quatre chevaux jetant le feu par la bouche et les narines et qui marchent sur le feu ; au dessus est dépeinte une salamandre, et au dessous des embrasemens.

La première devise, *docet facitque omnia*, est prise de Paracelse, qui dit que le feu est le maistre des arts, et nous enseigne à tout faire pour l'appliquer au prélat; il est de nostre grand maistre : *cœpit facere et docere.*

La deuxième, *sine vi fervor, sine fulgure fulgor;* comme le feu tend à son centre sans violence, ainsi un prélat doit faire ses fonctions sans altération,

La troisième, *plus ardet in unda*, comme l'antipéristase redouble la force des élémens, aussi les difficultés doivent animer le courage d'un prélat.

La quatrième, *plus lucet in umbra* a même interprétation.

LA TERRE.

La terre est représentée par une déesse, assise sur un chariot tiré par deux lions, tenant en sa main la corne d'abondance.

La première devise *jubari solis non efficit umbram ;* comme la terre ne cause pas l'éclipse du soleil, ainsi un prélat ne doit chercher les choses de la terre.

La seconde, *parte sui meliore latet :* comme les trésors sont cachés dans la terre, ainsi le prélat doit cacher ses vertus par la modestie.

La troisième, *aperit clauditque. Pline* dit que *terra est hominibus bis mater excipit illos nascentes et morientes*, pour l'appliquer au prélat *Clavis Ecclesiæ.*

La quatrième, *quod tegit hoc cupiunt Dii*, a même sens.

L'AIR.

L'air est représenté par une déesse assise dans un chariot tiré par deux aigles ; elle tient à sa droite un caméléon et un espervier à sa gauche, et autour d'elle il y a toute sorte d'oiseaux.

La première devise, *hunc spirant reges, hunc omnia*, comme toutes les créatures respirent l'air, aussi un grand prélat est désiré de tout le monde.

La seconde, *inter aquas medius*, comme il y a des eaux au dessous et au dessus de l'air, ainsi le prélat se rencontre médiateur de Dieu et des hommes, *aquæ multæ, populi multi*.

La troisième, *non illæ gelu non urtur æstu*, comme l'air n'est susceptible de mauvaises impressions, ainsi un prélat ne doit facilement recevoir les mauvais rapports.

La quatrième, *hunc fulmina fluminaque*, comme les foudres et les eaux viennent d'en haut, aussi le prélat lance les foudres de l'Église et donne l'eau de la douceur.

L'EAU.

L'eau est représentée par un Neptune, debout sur un chariot tiré par quatre chevaux marins, tenant sous son bras une conque marine de laquelle sort quantité d'eau et de poissons.

La première devise, *ascendit ut irriget orbem*. Pline dit que l'eau monte au ciel pour arrouser la terre, aussi le prélat doit monter au ciel par contemplation.

La seconde, *quærit mobilitate quietem*, comme l'eau par son agitation tend au repos, ainsi le prélat doit tendre au repos du ciel.

La troisième, *hic felix naufragus esse potest*, le prélat fait faire un heureux naufrage dans la pénitence.

La quatrième, *parit pretiosa tegitque*, comme l'eau engendre les perles et les cache, ainsi un prélat doit cacher ses bonnes qualités par sa modestie.

L'AUTOMNE.

L'Automne est représenté par un tableau plein de fruits convenables à la saison.

La première devise, *præteritis melior venientibus author*, comme l'automne vaut mieux que l'esté par sa chaleur, et l'hyver par la rigueur de son froid, ainsi le prélat doit surpasser ceux qui l'ont devancé.

La seconde, *in totum sufficit annum*. L'automne donne des provisions pour toute l'année, ainsi le prélat doit servir de modèle à ceux qui le suivent.

La troisième, *toti frugifer orbi*, a mesme sens.

La quatrième, *paradisi hic omnia ligni*. Origène dit que l'âme du sage est un Paradis où toutes les vertus se rencontrent.

LE PRINTEMPS.

Le printemps est représenté par un tableau plein de fleurs.

La première devise, *aurato princeps in vellere fulgens*; les mathématiciens représentent le printemps par un bélier : cela s'applique à la principauté de Grenoble.

La seconde, *hyemem solvit, cœlumque recludit*; comme le printemps chasse l'hyver et donne lieu à la sérénité, ainsi le prélat couvre les péchés par la pénitence, et ouvre le ciel.

La troisième, *do rorem sine speculo* a mesme sens.

Il n'y a point de devise à l'Hyver et à l'Esté, à cause qu'ils se rencontrent au plus haut de la voûte.

Au lambris qui est autour du cabinet y sont dépeints douze vases pleins de toutes sortes de fleurs du parterre de la plaine, maison dépendante de l'évesché.

Huict corbeilles pleines des fruicts de la plaine.

Dix paysages entremeslez entre les fleurs et les fruicts.

Pour les mieux séparer, il y a des niches dans lesquelles sont peints au naturel les plus illustres personnages du Dauphiné,

avec leurs noms cy-dessous mentionnés et leurs armes, estant bien seant audit évesque, président-né des Estats, de relever la noblesse de ladite province.

Les vitres sont de cristal à plomb doré, dans lesquelles sont dépeints des fleurs, des fruicts et des paysages.

Les mauresques du cabinet sont d'or.

Le compartiment de la voûte est orné par des batailles romaines en camayeux de plusieurs couleurs.

Le parquet a un rapport au haut, et est tout marqué à la mosaïque.

Les noms des illustres personnages du Dauphiné.

Josselin de Chateau Neuf.

Frère Raymond du Puis, grand maistre de Malte.

Frère Armand de Comps, grand maistre de Malte.

Frère Bertrand de Comps, grand maistre de Malte.

Frère Hugues Revel, grand maistre de Malte.

Frère Guifray de Salvain, grand maistre du Temple.

Frère Pierre de Cornilian, grand maistre de Malte.

Frère Raymond Beranger, grand maistre de Malte.

Capdorat; le Gentil Montoison; Molard; Arces; le chevalier Bayard; le grand maistre de Saincte-Jolle; le chevalier de Boutiers; le connestable d'Esdiguières.

Il y a une table de jaspe dans un chassis de racine de noyer, dans laquelle la nature et l'art ont fait un concert de plusieurs figures admirables.

VIE DU PEINTRE

JULIEN DE PARME

ÉCRITE PAR LUI-MÊME.

On sait combien sont rares et précieux les mémoires originaux des artistes, qui n'écrivent guère, en général, et qui n'aiment pas surtout à écrire leur propre histoire. En attendant que nous soyons parvenus à retrouver le manuscrit autographe des mémoires particuliers que Charles-Nicolas Cochin a légués à la Bibliothèque impériale, nous réimprimons un morceau, absolument inconnu, quoiqu'il ait été publié, en 1801, dans le tome I[er] du *Précis historique des productions des arts, peinture, sculpture, architecture et gravure*, par Landon, peintre, ancien pensionnaire de la République à l'École nationale des arts. Cette publication devint pérodique à partir du second volume, sous le titre de *Nouvelles des Arts*, mais le premier volume, qui avait paru le 1[er] frimaire an X, ne se rencontre pas souvent et les pièces qu'il contient ne sont citées nulle part.

Parmi ces pièces, on remarque *la Vie de Julien de Parme, peintre, écrite par lui-même* en 1794, c'est-à-dire six ans avant sa mort, car cet artiste mourut à Paris le 10 thermidor an VII (17 juillet 1799). L'éditeur a fait précéder de la note suivante cette intéressante autobiographie :

« Les arts perdirent, il y a environ deux ans, Julien de Parme, peintre d'autant plus recommandable par ses talents, que, pour les développer, il fut contraint de lutter, dès sa plus tendre en-

fance, contre les obstacles les plus rigoureux, une misère absolue, une éducation abandonnée au hasard. A sa mort, aucun journaliste ne prit la peine de fixer l'attention publique sur cet artiste modeste et laborieux; il n'avait pas joui d'une haute célébrité ; mais si ses ouvrages ne peuvent être placés au premier rang, s'ils laissent à désirer une plus grande pureté de dessin, un pinceau plus brillant, on ne saurait, sans injustice, lui refuser une véritable estime. En effet, malgré la voix impérieuse du besoin, qui tant de fois arrêta l'essor de son génie, Julien de Parme sut montrer un esprit juste, élevé, original; et lorsqu'un faux système dirigeait encore la majorité des productions de l'art, son goût sembla formé sur les meilleurs modèles, les sculptures antiques, et les peintures de Raphaël.

« Il a écrit l'histoire de sa vie, et son manuscrit m'a été confié par un de ses amis, à qui il échut après la mort de l'auteur. Il contient des événements si bizarres, et en même temps des réflexions si judicieuses sur différentes parties de la peinture, que j'ai cru faire une chose utile en demandant la permission de publier, presque en entier, cet écrit d'ailleurs peu volumineux. Le jeune artiste y puisera d'excellents principes fondés sur le sentiment du beau idéal, et se convaincra que les rigueurs du sort ne sont pas invincibles pour l'homme qui joint aux dons du génie l'amour de l'étude et la constance dans le travail. »

L'éditeur déclare qu'il n'a rien ajouté aux mémoires du peintre, mais qu'il a cru devoir, en conservant ses propres expressions, supprimer quelques détails peu essentiels et qui ne pouvaient offrir d'intérêt qu'aux personnes qui ont vécu dans l'intimité de l'artiste.

Ces mémoires authentiques sont d'autant plus importants, qu'ils rectifient une erreur incompréhensible, qu'on trouve répétée dans tous les dictionnaires, où l'on a confondu Julien de Parme avec un peintre contemporain, nommé Simon Julien, né à Toulon en 1736 et mort à Paris le 23 février 1800. Des deux artistes on n'en a fait qu'un, en mêlant leurs vies et leurs ouvrages. Simon Julien, élève de Carle Vanloo, remporta le grand prix de peinture et fut envoyé en Italie à l'époque où Natoire dirigeait

l'école de Rome. Julien de Parme, qui avait fait un voyage à Paris et qui n'avait pu s'y fixer, faute d'y trouver des moyens d'existence, était alors pensionnaire du duc de Parme. Il ne revint à Paris qu'en 1774. Simon Julien fut agréé de l'Académie royale de peinture en 1779 : Julien de Parme, dont l'Académie de Saint-Luc avait fait saisir tous les tableaux en 1774, se présenta en 1780 à l'Académie royale de peinture et fut refusé. En un mot, ce sont deux artistes distincts portant le même nom, auxquels les biographes n'ont accordé qu'un seul article. Il n'y a que le *Dictionnaire universel* de Chaudon et de Delandine où cette erreur grossière n'ait pas été reproduite.

P. L.

VIE DE JULIEN DE PARME, PEINTRE (1)

Je suis né en 1736, le 23 avril, sur les bords du lac Majeur, dans un village nommé Cavigliano, près de Locarno, ville de Suisse, capitale du bailliage du même nom (2). Mon père était maçon, et ma mère fille de maçon. Les mauvais traitements de mon père forcèrent ma mère de s'enfuir, en me portant dans une hotte, et de se retirer à Craveggia, gros bourg situé dans la vallée di Vigezzo. Elle fut réduite à mendier pour nous faire subsister, surtout l'hiver, parce que ce pays étant couvert de neige, il n'offre aucune espèce de travail. Un maître d'école m'apprit, par charité, à lire, à écrire et un peu d'arithmétique. Je parvins à en savoir assez pour lui être utile à mon tour, en faisant lire d'autres d'enfants qui en savaient moins que moi. Parmi ceux-ci était le frère d'un jeune peintre, que ma passion pour la peinture me faisait chérir plus que ses camarades. J'ignore d'où le penchant pour ce bel art m'était venu ; ce que

(1) Je n'ai pris le surnom *de Parme* qu'en 1773, par reconnaissance pour l'Infant, à qui je dois tout.

(2) Mais je suis en France depuis 1774 ; ainsi je me regarde comme Français ; comme peintre, je suis Italien.

je sais, c'est qu'il se manifestait avec une violence irrésistible. Je barbouillais toutes les murailles et tous les papiers qui me tombaient sous les mains. J'impatientais souvent mon maître, et il fut tenté plus d'une fois de me renvoyer. Mais il était naturellement bon, quoique très-vif; et, enfin, il me prit dans une affection telle, que bien loin de contrarier mon penchant, il le favorisa autant que cela pouvait dépendre de lui......

Je continuais d'aller à l'école, sans cesser de dessiner autant que je pouvais. Comme il y avait plusieurs Vierges et autres sujets de dévotion peints sur les façades des maisons, selon l'usage du pays, je m'appliquais à les copier avec tout l'amour et toute l'attention dont j'étais capable. Aller à l'école, dessiner et demander l'aumône, tel était l'emploi de mon temps. Tout le monde était touché de ma situation. Les uns me donnaient une chemise, les autres un habit, d'autres du pain. Ma malheureuse mère travaillait autant qu'elle pouvait, pour nous tirer tous deux du triste état où nous étions; mais elle n'en put jamais venir à bout. Le gain était trop petit, et les besoins trop multipliés.

Les choses étaient en cet état lorsqu'on accusa ma mère d'un crime capital, qui manqua de lui faire perdre la vie. Voici le fait; car, tout jeune que j'étais, il me fit une telle impression, qu'il ne s'est jamais effacé de ma mémoire.

Ma mère était liée avec une jeune fille qui avait fait périr son fruit : on soupçonna ma mère d'avoir trempé dans ce forfait. Un soir, tandis que je jouais devant la porte de la maison avec mes camarades, deux sbires vinrent prendre ma mère, et la traînèrent en prison. Je jetai les hauts cris, et je m'accrochai si fortement à ses jupes, que les sbires ne purent jamais venir à bout de me faire lâcher prise. Ils furent contraints de me conduire en prison avec elle. On nous mit tous deux dans une petite chambre fort malpropre, et qui ne recevait aucune lumière. Là, étendus sur une poignée de paille, nous ne faisions que pleurer. Ma pauvre mère me tenait entre ses bras, et criait de toutes ses forces qu'on eût au moins pitié de moi. Nous mourions tous deux de faim et de soif, et je ne pouvais plus ni crier, ni pleurer.

Enfin, au bout de deux jours, on nous apporta un peu de pain dur et une cruche d'eau. Je la bus presque toute, et à peine ma mère voulut-elle y toucher, de peur de me voir mourir de soif. Comme notre prison était très-voisine de la demeure du geôlier, ma mère m'engageait à crier le plus que je pourrais, dans l'espérance qu'ennuyé du tapage que je faisais, on nous relâcherait. En effet, peu de jours après, nous entendîmes ouvrir notre prison. Le geôlier entra, et me prenant par le bras, il m'arracha du sein de ma mère, qui s'efforçait de me retenir, en criant qu'elle aimait mieux qu'on lui ôtât la vie que de lui ôter son fils. Tout fut inutile : le barbare me sépara d'elle, et la laissa évanouie. Il me mit dans la rue, et déjà beaucoup de monde s'était attroupé autour de moi, que je ne savais encore où j'étais. Je n'y voyais presque pas, quoiqu'il fît un très-beau temps. Quelqu'un m'emmena dans une maison où l'on me donna quelque chose à manger, et je partis aussitôt pour me rendre à Craveggia, lieu de notre demeure, et qui était éloigné d'environ deux lieues de la ville où ma mère était en prison. Je ne fis que pleurer et appeler ma mère tout le long du chemin. Je demandais à tous ceux que je rencontrais si on ferait mourir ma mère. Enfin, j'arrivai à Craveggia. Ma situation et ma jeunesse attendrissaient tout le monde : on s'efforçait de me consoler ; mais alors mes pleurs et mes cris redoublaient. Une femme charitable me retira chez elle et prit soin de moi, jusqu'à ce que, l'innocence de ma mère ayant été reconnue, elle fut mise en liberté.

Elle reprit ses travaux, et moi mes exercices ordinaires. J'aurais bien voulu embrasser la peinture, et ma mère ne s'y opposait pas ; mais l'impossibilité de me procurer du papier et du crayon, et de m'habiller d'une manière un peu décente, la força de me faire prendre un autre parti. Comme je savais passablement lire et écrire, mon maître d'école, dans la vue de la soulager, me plaça chez un cabaretier, en qualité de domestique. Après y avoir demeuré environ six mois, accablé de fatigue, je tombai dangereusement malade. Dès que je fus hors d'état de rendre service, on m'abandonna sur une paillasse, sans presque faire attention à moi. Ma mère ayant appris ma situa-

tion, vint me soigner pendant quelques jours, et quand mon mal fut un peu diminué, et que je pus souffrir le transport, elle me prit sur ses épaules, et me porta ainsi pendant quatre ou cinq lieues, jusqu'à Craveggia. Lorsque je fus parfaitement rétabli, je retournai à l'école, car je n'avais encore que neuf ou dix ans.

Pendant le temps que j'avais été chez le cabaretier, de nouveaux écoliers avaient grossi l'école. Parmi les nouveaux venus, il y avait deux frères, à peu près de mon âge, fils du plus célèbre peintre du pays. C'était vraiment un habile homme dans son art, et rempli d'humanité. Le désir de pénétrer chez lui me fit rendre à ses enfans tous les petits soins dont j'étais capable. Je les ramenais à la maison, et je les allais chercher pour les mener à l'école. Comme c'était moi qui les faisais lire, je rendais toujours d'eux le meilleur témoignage possible. Enfin, je m'en fis aimer au point qu'ils parlèrent à leur père du désir que j'avais d'embrasser la peinture. Il leur permit de me mener quelquefois chez lui. J'y allai, et je lui exposai si naïvement ma passion pour cet art, qu'il ne put s'empêcher d'en rire et d'en être touché tout à la fois. M'ayant dit que je pouvais aller dessiner chez lui, je me trouvai au comble de mes vœux. J'abandonnai l'école, et dès ce moment je me livrai pour toute ma vie à l'étude de la peinture.

Ce peintre (1), qui était fort considéré dans sa patrie, ne se fut pas plutôt intéressé pour moi, qu'on vit plusieurs autres personnes prendre part à ma situation, et me fournir des petits secours qui, joints au travail de ma mère, firent que je ne fus plus obligé de mendier publiquement notre subsistance commune. J'étudiais avec une ferveur inexprimable, quoique je n'eusse que des estampes pour tout modèle. J'observais tout ce que faisait mon maître, et je ne laissais échapper aucune occasion de lui dérober quelque chose de son art. Enfin, au bout de six mois, brûlant d'envie de peindre, j'en demandai la permission, mais on me la refusa, parce que je ne possédais pas suffisamment le des-

(1) Il s'appelait Giuseppe Borgnis, et mériterait d'être plus connu.

sin. Ce refus me mortifia; mais je n'en résolus pas moins de peindre à la première occasion qui se présenterait. Elle ne tarda pas longtemps. Mon maître ayant été obligé d'aller exécuter quelques peintures à fresque dans une ville voisine, je m'enfermai chez moi, et à l'aide de quelques couleurs que j'avais dérobées, je peignis un Christ attaché sur la croix. Quand mon maître fut de retour, il me demanda ce que j'avais fait; je demeurai interdit. Croyant que j'avais perdu mon temps, il se mit fort en colère, et me menaça de me chasser. Alors, tout tremblant, je lui présentai mon tableau. Dès qu'il le vit, il se radoucit sur-le-champ, et me dit : Mno ami, puisque vous aimez à peindre, peignez, je ne m'y oppose plus. Je pleurais de joie, et je ne pus jamais lui dire un mot pour le remercier. J'ai oublié une circonstance; c'est qu'un jour manquant d'huile, et ne pouvant absolument m'en procurer, j'allai à l'église en prendre dans la lampe.

Le second tableau que je peignis fut une sainte Rose. Une femme pieuse et assez riche me le fit faire, et me donna en payement un boisseau de blé et un sac de châtaignes. Ce petit gain, le premier que je faisais, m'inspira un courage incroyable. Je présentai à ma mère, avec une joie mêlée de transports enfantins, ce premier fruit de mes études.

Je me crus déjà riche, parce que je ne demandais plus l'aumône. Des projets de voyage et de fortune commencèrent à entrer dans mon esprit.

Dans ce bourg, il y avait cinq ou six peintres; l'un d'eux avait demeuré en France, et m'en faisait un récit séduisant. Comme il se disposait à y faire un second voyage, il m'offrit de m'y conduire. J'acceptai ses offres sans balancer. Ma pauvre mère n'osa pas résister, malgré l'amour extrême qu'elle avait pour moi, parce qu'elle craignait qu'on ne lui reprochât d'étouffer mes talents et de s'opposer à ma fortune. Cependant cette tendre mère semblait prévoir qu'elle ne me verrait plus. Elle voulut m'accompagner près de dix lieues; et, chose étonnante! moi qui ne pouvais pas la perdre une demi-journée de vue, sans étourdir tout le quartier de mes cris, dans ce moment je la perdis pour toujours sans répandre une seule larme. Jamais les enfants,

même les plus sensibles, n'aiment leur mère autant qu'ils en sont aimés.

Ce fut le 9 septembre 1747 que je quittai Craveggia, ma seconde patrie, pour n'y revenir jamais. J'entrais alors dans ma treizième année, et j'étais resté chez mon maître environ deux ans, presque entièrement employé à broyer les couleurs, imprimer les toiles, balayer la maison, soigner les enfants, faire des commissions, etc. On voit par là qu'ayant si peu de temps pour étudier, je devais être bien peu instruit lorsque je vins en France; mais celui qui me conduisait l'était encore moins que moi, quoiqu'il fût marié et qu'il eût 28 ans. Cela fut cause que nous nous séparâmes au bout de six mois, parce que partout où nous travaillions, sitôt qu'on avait vu opérer l'un et l'autre, on disait hautement que l'on n'avait pas besoin de deux peintres, et que le petit suffisait. Las d'essuyer des mortifications, et voyant d'ailleurs que j'étais en état de me conduire tout seul, il me rendit ma liberté, après laquelle je soupirais déjà intérieurement. Ce fut à Roanne, dans le Forez, que se fit cette séparation, et nous ne nous sommes jamais revus depuis.

Je parvins en travaillant, mais non sans beaucoup de peine, jusqu'à Bourges, ville capitale du Berry. J'y arrivai un soir du mois de juin, sans argent et accablé de faim et de lassitude. J'allai loger dans une petite auberge, où je soupai de grand appétit, quoique je n'eusse pas de quoi payer mon souper. J'allai me coucher, et je m'endormis; mais mon sommeil fut interrompu par un accident funeste. Au milieu de la nuit, j'éprouvai une cuisson très-douloureuse aux yeux; je me les frottai à différentes reprises, sans les ouvrir et sans me réveiller parfaitement; mais la douleur ne faisant qu'augmenter, et frappé d'ailleurs par un bruit confus de cris, de cloches et de tambours, j'ouvris enfin les yeux. Mais quel spectacle me frappa! Un incendie affreux m'environnait presque de toutes parts. Ma chambre était pleine d'une épaisse fumée, et la flamme entrait de tous côtés. Je me crus mort; je m'élance de mon lit, et je me précipite par un escalier de bois, à demi enflammé. Si j'eusse tardé encore quelques instants, j'étais perdu. Je sortis et gagnai la rue, où une

foule prodigieuse s'efforçait d'éteindre les flammes. Comme j'étais nu, je m'allai cacher à l'ombre d'une maison ; car il faisait clair comme en plein jour, la lune étant dans son plein et l'incendie dans toute sa force. Là, voyant la maison où j'étais logé, en proie aux flammes, je m'abandonnai à la douleur, en réfléchissant sur le triste état où je me trouvais. Je me voyais dans une ville étrangère, inconnu, et n'ayant pour toute richesse que la chemise que j'avais sur moi. Je pleurais, je jetais les hauts cris ; mais personne ne prenait garde à moi ; l'incendie occupait tout le monde. Enfin, un petit garçon m'entendit et s'approcha. Il me regarda longtemps sans rien dire et me quitta. Un moment après il revint, et me tirant doucement par le bras, il me dit de le suivre. J'en fis d'abord difficulté, parce que j'étais tout nu : mais sollicité avec instance et ne sachant où donner de la tête, je le suivis. Il me fit entrer dans une maison peu éloignée, où je trouvai une troupe de femmes assemblées, qui me firent mille questions, toutes à la fois. Je leur dis en peu de mots mon histoire. Ma jeunesse et ma situation les attendrirent ; toutes s'efforcèrent de me consoler. La maîtresse de la maison me força de me coucher dans un lit que les garçons de la boutique venaient d'abandonner pour aller éteindre le feu. On juge aisément que je n'avais pas envie de dormir ; je me croyais toujours poursuivi par les flammes. Enfin, le jour parut, et l'incendie, presque éteint, laissa voir le ravage affreux qu'il avait causé. Le peu que j'avais fut perdu.

Le maître de la maison où je me trouvais était un maréchal ; il rentra avec ses garçons, et la femme leur apprit mon aventure. On m'habilla comme on put, et l'on m'indiqua un peintre nommé Dubois, qu'on me dit être un fort honnête homme, et qui ne manquerait pas de me donner du travail ou de me secourir.

Je me présentai à sa porte ; et comme il était de grand matin, et que j'avais frappé plusieurs fois, cela fâcha sans doute la servante qui vint m'ouvrir ; car elle me dit, de fort mauvaise grâce, qu'on n'avait point demandé de ramoneur, et que j'étais bien insolent de venir réveiller les gens si matin. Je lui répondis que j'étais un peintre, et non un ramoneur. Elle se moqua de moi,

me dit : Vraiment, voilà un beau peintre! et me ferma la porte au nez. Je criais de toutes mes forces que j'étais peintre, et que je voulais parler à M. Dubois. Il avait entendu une partie de notre conversation, et il fut curieux de me voir. Mon ami, me dit-il, qui êtes-vous? Je suis peintre, lui répondis-je, et je viens vous prier de me donner de l'ouvrage. Si vous êtes peintre, ajouta-t-il, comment est-il possible que vous vous trouviez dans un état si pitoyable? A cette question, je ne pus répondre que par des pleurs. Je voulais m'expliquer, mais la douleur m'étouffait. Cet homme, qui était honnête et sensible, touché de ma situation et de mon embarras, me fit entrer chez lui. Il se mit à me regarder fixement, et me dit : Mon ami, prenez courage, racontez-moi vos malheurs, et soyez sûr que je n'y serai pas insensible. Je lui dis en peu de mots comment j'avais quitté mon pays, sous la conduite d'un jeune homme, et la raison qui nous avait obligés de nous séparer; comment j'étais parvenu à Bourges, et l'accident qui venait de m'arriver. Il crut d'abord, par rapport à cette dernière circonstance, que je lui fabriquais un mensonge, parce qu'étant fort éloigné de l'incendie, il n'avait rien entendu. Pour s'assurer de la vérité, il sortit; mais auparavant il me dit : Tenez, voilà un portrait commencé, seriez-vous capable d'y faire les mains? Je lui répondis que j'allais y travailler, et qu'à son retour il en jugerait.

Il me laissa dans l'atelier, et sa femme y entra presque aussitôt. C'était une vieille, avec un visage enflammé et maigre; elle avait l'air d'une furie, me dit mille duretés, et fit tout ce qu'elle put pour me chasser avant le retour de son mari. La misère où j'étais me fit tout supporter, et je ne lui répondis presque rien. Je travaillais malgré l'orage que cette femme inhumaine me faisait essuyer. Le retour du mari suspendit la tempête pour quelques instants. Hélas, dit-il en entrant, quelle désolation! Une partie de la rue de Saint-Bonnet est en cendres, et tout ce que ce pauvre garçon m'a dit n'est que trop vrai. En disant cela il s'approcha de moi, et vit que j'avais déjà peint une main. Il en fut si content, qu'il dit à sa femme : Viens voir, viens voir; ce garçon a du mérite, il pourra nous être utile; il faut l'encourager

et le secourir. La femme à tout cela ne répondait rien, et semblait un peu radoucie. Mais lorsqu'il fut question de me donner un habit, des chemises, enfin de m'habiller entièrement, elle devint furieuse, et traita son mari très-durement; mais celui-ci, accoutumé à son humeur, y faisait peu d'attention. Il me fit déjeuner, et ensuite nous sortîmes ensemble pour acheter ce qui m'était nécessaire. Je passai environ six mois chez ce peintre, où j'eus beaucoup à souffrir de sa femme. Quant à lui, c'était le meilleur homme du monde, et il m'eût gardé toute sa vie, s'il eût été tout à fait le maître. Une fièvre quarte qui me survint, et qui ne me quitta qu'au bout d'un an, accéléra encore ma sortie de cette maison.

M. Dubois me fit mettre sur une charrette, avec un peu de paille, et conduire au château de Diors, situé entre Issoudun et Châteauroux, et appartenant à M. le marquis de Boissay, lieutenant des maréchaux de France. Il était persuadé que je ne serais pas à charge dans une maison dont les maîtres étaient remplis d'humanité, et qui d'ailleurs avaient de quoi m'occuper. Il ne se trompa pas. On me reçut très-humainement, quoique je fusse dans une situation révoltante. Je passai tout l'hiver dans ce château, où je peignis plusieurs portraits et autres ouvrages, pendant les intervalles que me laissait la fièvre. On eut tant de bonté pour moi, que je m'en rappelle toujours le souvenir avec délices.

En sortant de là j'allai à Châteauroux, où je demeurai encore deux ou trois mois, chez le curé de Saint-Christophe, qui m'avait connu à Diors, et à qui M. le marquis de Boissay m'avait recommandé. Cet ecclésiastique aimait la peinture; et, comme il n'en coûtait pas beaucoup pour me faire travailler, il lui fut aisé de satisfaire son goût.

Quand je n'eus plus rien à faire à Châteauroux, j'allai à Issoudun, d'où je revins encore à Châteauroux, où je demeurai près de quatre ans. Je travaillais dans la ville et aux environs; mais comme je n'étais pas toujours occupé, et que j'étais d'ailleurs très-mal payé, je fus forcé de contracter des dettes que je me trouvais hors d'état d'acquitter. Comme je vis mes créanciers

disposés à m'inquiéter, je vendis quelques livres que j'avais, je fis ma malle très-secrètement, et la fis porter au bureau des coches, pour la faire transporter à Paris, où je désirais me rendre depuis longtemps.

Je partis donc de Châteauroux, sans dire adieu à personne, le 26 du mois de juin 1756, à trois heures du matin. J'étais en veste, avec un couteau de chasse pour tout équipage. La peur d'être poursuivi me donna des ailes, et je fis dix lieues sans m'arrêter. Après avoir dîné, je me remis en marche, dans le dessein d'aller coucher à Romorantin. Chemin faisant, je rencontrai une troupe de maçons qui allaient à Paris, et je me mêlai parmi eux pour être moins connu. Nous arrivâmes à un endroit où il y avait une fontaine; comme il faisait très-chaud, on jugea à propos de s'y reposer. Chacun tira son morceau de pain et se mit à le manger de fort bon appétit : je fis comme les autres. Je croyais n'avoir plus rien à craindre, lorsque, regardant sur le grand chemin, je vis deux hommes à cheval qui venaient vers nous à bride abattue. A cette vue, je fus saisi d'effroi, je jugeai bien que cela me regardait. En effet, je reconnus un de mes créanciers, accompagné d'un postillon. Je me levai et j'allai au-devant de lui, afin que les maçons ne fussent pas témoins de ce qu'il avait à me dire. Il m'aborda avec colère, et après m'avoir fait les reproches les plus vifs, il me demanda la somme que je lui devais; elle se montait à une quarantaine de livres. Je lui dis avec douceur que je le priais de m'excuser, et que mon intention était de m'acquitter sitôt que je le pourrais; que je n'étais parti sans rien dire que dans la crainte que mes créanciers n'attentassent à ma liberté; que j'allais à Paris, dans la vue de me perfectionner dans mon art, et pour tâcher de gagner assez d'argent pour acquitter mes dettes; que dans ce moment il m'était impossible de le satisfaire, n'ayant que cinquante francs pour toute fortune, et ayant soixante lieues à faire. Il me dit de payer au moins la course qu'il avait faite, et qui se montait à neuf livres, ce que je fis sans hésiter, m'estimant heureux d'en être quitte à si bon marché. Cela fait, il tourna bride, et moi je rejoignis mes maçons, qui avaient toujours eu les yeux fixés sur nous. Ils me

demandèrent ce que c'était ; je leur donnai une défaite, et nous continuâmes notre route.

Arrivé à Orléans, je donnai six livres au cocher du carrosse qui va d'Orléans à Paris, pour me conduire dans cette dernière ville. Il me mit dans le panier, où j'avais pour toute compagnie deux prisonniers chargés de chaînes. L'horreur que ces malheureux m'inspiraient m'obligea à faire presque tout le voyage à pied. J'arrivai à la barrière de Paris....

Le lendemain et les jours suivants, je parcourus avec avidité toutes les églises où il y avait quelque ouvrage de peinture qui méritât attention. J'étais enchanté de tout ce que je voyais, parce que mes lumières étaient très-bornées, et que c'était ce que j'avais vu de mieux jusqu'alors. Mais tout cela ne me rendait pas plus heureux; le besoin augmentait, et je ne voyais aucun moyen de le faire cesser. Une connaissance de province, que je rencontrai par hasard, me prêta six francs ; mais cela fut bientôt dévoré. J'allai voir quelques artistes, mais je n'en reçus que des conseils, parce que je n'osais pas leur découvrir mon état. Il n'y eut que Carle Vanloo qui me donna un écu de six livres, et encore ce ne fut que parce que sa femme lui fit remarquer que je paraissais dans l'indigence. Je fus tellement humilié de me le voir présenter, que, perdant le tête, je le pris machinalement; ma main, mue par le besoin, fit violence à mon cœur, qui le refusait. Je n'allais chez Vanloo que pour le prier de me recevoir au nombre de ses élèves; il me refusa, en me disant qu'il en avait déjà plus que son atelier n'en pouvait contenir, et m'adressa à Boucher, qui me fit la même réponse. Je m'allai présenter à Michel-Ange Slodz, qui me prêta quelques dessins pour copier; mais tout cela n'eut pas de suite, parce que l'essentiel me manquait : c'était du pain.

Languissant tristement dans la misère, et ayant déjà éprouvé les horreurs de la faim pendant deux jours, je me traînai chez mon marchand de la rue Saint-Denis, pour lui exposer la situation cruelle où je me trouvai, et le prier de me procurer quelque ouvrage. Ils étaient à la fin de leur dîner. En entrant il me prit une telle faiblesse, que, tombant évanoui sur une chaise, je

perdis tout à fait connaissance. Je ne sais ce que je devins; mais après qu'on m'eut rappelé à la vie, je me trouvai environné de deux ou trois femmes de la maison, qui s'empressaient de me donner du secours. Dès que je pus parler, on me demanda ce que j'avais. Je ne pouvais leur répondre, la faiblesse et les larmes m'étouffaient. Enfin, je leur fis entendre avec beaucoup de peine qu'il y avait longtemps que je vivais fort mal, et que depuis deux jours je n'avais rien mangé du tout. On me présenta de la soupe, de la viande, du bouillon, tout fut inutile; il me fut impossible de rien avaler. On me laissa tranquille environ une demi-heure; après quoi, ayant demandé à m'en aller, M. Dubosc me fit conduire, par un de ses facteurs, sur le pont de Notre-Dame, chez plusieurs marchands de tableaux qu'il connaissait, pour les prier, de sa part, de me donner de l'occupation; mais tous s'en excusèrent. Le facteur qui m'accompagnait, touché de mon état, me donna quelque argent, et me quitta, en me disant de ne pas perdre courage.

Quelqu'un me suggéra de faire des tableaux, et de les aller vendre sur le pont Notre-Dame. Je suivis ce conseil, et ayant acheté une toile, je peignis un sujet d'après une estampe de Wouvermans, et l'allai porter de boutique en boutique, jusqu'à ce qu'enfin un marchand m'en donna trois livres. Je vis que cette ressource ne pouvait pas me mener bien loin, et que ma misère ne ferait qu'augmenter, si je m'arrêtais à Paris plus longtemps. Un jour que j'étais au Luxembourg, dans le cabinet des tableaux du Roi, et que je m'appliquais à considérer une peinture du Titien, un jeune homme m'aborda d'un air d'intérêt, et me demanda si ce n'était pas moi qui avais vendu, sur le pont Notre-Dame, un tableau d'après Wouvermans, et combien je l'avais vendu. Je lui répondis que c'était moi qui avais fait le tableau, et que je l'avais vendu trois livres. Mon Dieu! est-il possible, ajouta-t-il, que je ne me sois pas trouvé en argent dans ce moment-là; car je vous suivais sur le pont, et je plaignais votre sort sans vous connaître. Il me fit quelques autres questions, et finit par me demander ma demeure. Je lui donnai mon adresse, et peu après il me quitta.

Au bout de deux ou trois jours, il vint me voir. Pendant qu'il était dans ma chambre, la servante vint ôter les draps de mon lit, en me disant, de la part de sa maîtresse, que si je ne payais pas les deux mois de loyer que je lui devais, l'on ne me donnerait pas de nouveaux draps. Ce jeune homme, étonné d'un procédé si dur, dit qu'on ne devait pas traiter les gens de cette manière, et tira six francs qu'il donna à la servante. Pour moi, j'étais muet, immobile et les yeux fixés en terre. Ma situation lui faisait véritablement de la peine, et il aurait bien voulu pouvoir la changer; mais, trop jeune encore, il dépendait de ses parens, et ne pouvait disposer de rien. Il me demanda si je comptais rester à Paris. Je lui répondis que, voyant l'impossibilité d'y subsister, j'avais résolu d'en sortir, pour retourner de nouveau dans la province, où il me serait plus facile de gagner ma vie. Voyant ma résolution, il me dit qu'il en parlerait à sa mère et tâcherait de l'engager à me donner quelque secours pour pouvoir faire mon voyage (1). En effet, il me présenta à sa mère, qui, après m'avoir fait un petit sermon, me donna quinze francs. Avec une somme si modique, je ne pouvais pas aller bien loin ; aussi je choisis Meaux pour le lieu de ma retraite, comme la ville la plus proche de Paris.

Je quittai donc cette ville le 15 septembre 1756. Comme je devais environ deux mois de loyer, et que j'étais hors d'état de les payer, il fallait partir sans qu'on s'en aperçût. Je mis trois ou quatre chemises l'une sur l'autre, deux paires de culottes, autant de bas, et, ainsi fagoté, je m'échappai de l'hôtel de Flandre, et traversai Paris sans regarder derrière moi ; je croyais toujours être poursuivi. Comme je marchais fort mal à mon aise, empaqueté de la sorte, il me tardait de trouver un endroit pour me déshabiller. J'arrivai enfin à un petit cabaret, où, ayant demandé une chambre, je me déchargeai de tout ce ce que j'avais de trop ; j'en formai un paquet et le mis sur mon dos.

(1) Ce jeune homme était fils d'un riche marchand carrossier, et se nommait Maillard ; il mourut en 1791.

J'arrivai à Meaux, où je passai huit mois à faire des portraits à tout prix. J'y fus fort bien accueilli, et même on m'exhorta à m'y fixer; mais le désir de voir l'Italie, et de m'adonner à un autre genre que le portrait, me fit rejeter cette proposition. J'allai à Soissons, à Reims, à Châlons-sur-Marne, à Nancy, à Langres, à Dijon, à Autun. Dans cette dernière ville, ayant peint une jeune personne que le maître d'hôtel de M. de Montazet, évêque d'Autun, aimait, il en fut si content, qu'il me proposa de faire avec lui le voyage de Lyon, me promettant de me loger à l'archevêché, auquel son maître venait d'être nommé. J'acceptai la proposition avec joie, parce que cela me rapprochait de l'Italie. Je passai un hiver entier à Lyon, logé, nourri et chauffé sans qu'il m'en coûtât rien. L'archevêque était à Paris. Je peignis, par reconnaissance, un petit plafond dans la salle à manger et le portrait du maître d'hôtel.

La belle saison étant venue, je quittai Lyon et me rendis à Vienne, de là à Avignon, à Aix et à Marseille. Je fis très-peu de choses dans ces différentes villes. Pendant que j'étais à Marseille, il m'arriva une aventure dont le récit pourra être utile à ceux qui se livrent trop à la plaisanterie, surtout vis-à-vis des gens qu'ils ne connaissent pas.

Dans l'auberge où j'étais, logeait un abbé avec lequel je mangeais à table d'hôte. Il y avait dans la maison une servante qui n'était rien moins que jolie, et à laquelle je n'avais même pas pris garde, mais qui marquait beaucoup plus d'attention pour moi que pour l'abbé, probablement parce qu'elle me croyait plus généreux. Il s'en offensa, et à tous les repas il me raillait sur le bonheur que j'avais d'avoir les bonnes grâces de la servante. Je souffris longtemps la plaisanterie, quoique je fusse indigné de voir un ecclésiastique s'appesantir sur une pareille matière. Enfin, un jour qu'il la poussa trop loin, je lui dis qu'il devait au moins respecter sa robe, et lui ayant cité ce vers : *On devrait bien régler un tel déréglement*, il devint furieux et prit une assiette pour me la jeter au visage. Je me levai de table, et saisissant mon épée, je fis semblant de vouloir en faire usage ; mais je n'en avais pas la moindre envie, car je ne la tirai pas même

du fourreau ; je ne voulais que l'effrayer. Il se sauva précipitamment dans sa chambre, et moi je continuai mon dîner. Le soir on me dit qu'il était malade ; je n'y fis pas beaucoup d'attention. Deux jours se passèrent ainsi ; le troisième on vint me dire qu'il était mourant, et qu'il désirait me voir. Dès qu'il m'aperçut : Mon cher ami, me dit-il, quoique vous soyez la cause de ma mort, je n'ai pas voulu quitter la vie sans vous demander pardon de vous avoir offensé. Mon inclination à la raillerie m'a mis plus d'une fois en danger ; enfin, aujourd'hui elle me coûte la vie. Jeune comme vous êtes, cet exemple doit vous faire la plus vive impression. Adieu, embrassez-moi, et priez le ciel qu'il me fasse miséricorde. Je sortis les larmes aux yeux, et le soir il expira.

Je partis de Marseille le 16 novembre 1759, et j'allai par terre jusqu'à Nice, où je m'embarquai pour Gênes. Après une assez mauvaise navigation, j'arrivai en cette ville le 27 du même mois. Dès que j'eus mis pied à terre, je m'écriai : Enfin, me voilà en Italie ! Je vais donc voir et étudier les ouvrages de tous les grands hommes qui ont illustré cette heureuse contrée ! Las d'entendre les contradictions des vivants, je ne veux plus écouter que la leçon des morts. Ils me parleront sans déguisement, sans envie, sans obscurité.

J'étais pour lors âgé d'environ 25 ans. Je parcourus aussitôt les églises, avec un gros livre sous le bras, et je dessinai ce qui me frappa davantage. Mais je ne pouvais pas toujours me livrer à mon goût, parce que j'étais contraint de chercher du travail pour vivre. Au reste, ma pauvreté était avantageuse à l'art, en ce qu'elle m'obligeait à peindre plus souvent que je n'aurais fait, si j'eusse pu me passer de ce moyen, ce qui eût été un désavantage réel, parce que j'aurais perdu la pratique de peindre, pratique que j'avais acquise en faisant le portrait, et qui m'a été d'un grand secours toute ma vie. Je peignis encore quelques portraits à Gênes, et ce sont les derniers que j'ai faits pour de l'argent. Il est vrai qu'heureusement les occasions d'en faire sont rares en Italie, les Italiens préférant un tableau quelconque à un portrait ; ce goût est sans doute une des principales causes qui y a fait porter la peinture d'histoire à un si haut degré de perfection.....

Je partis de Gênes le 13 mai 1760, pour me rendre à Livourne, de là à Pise et enfin à Florence. Je ne séjournai qu'environ un mois dans cette ville, la deuxième de l'Italie pour les arts. J'y fis une copie de la *Madonna della Sedia*, chef-d'œuvre de Raphaël, qui est dans la galerie du palais Pitti. »

Julien de Parme, après avoir rendu compte de son séjour à Florence, qu'il quitta pour se rendre à Sienne, et de son début dans cette dernière ville, continue ainsi son récit :

« Enfin, on commença à parler de moi dans la ville, et plusieurs personnes me rendirent visite, me firent mille caresses, et prenaient plaisir à me voir travailler, parce que je le faisais avec la plus grande facilité. On me proposait un tableau; sur-le-champ je prenais une toile, je le dessinais et j'en peignais une partie en présence des personnes mêmes qui me l'avaient proposé : cette prestesse les étonnait; mais il n'y avait dans tout cela qu'une pratique aveugle, que le défaut de lumières rendait encore plus hardie. La science tremble, mais l'ignorance n'hésite point; aussi cette grande facilité diminue toujours en raison de la science qu'on acquiert. On commence par l'effronterie, on finit par la timidité.

Parmi ceux qui me firent l'honneur de me venir voir, était un ecclésiastique très-respectable, nommé Corsetti. Il était directeur du séminaire de Saint-Georges, connu et estimé de toute la ville. Il cultivait les belles-lettres, et aimait la peinture avec passion. Il avait formé un petit cabinet de tableaux et de dessins qui méritait l'attention des curieux. Il m'invita à l'aller voir, me présenta du chocolat, me montra son cabinet et me demanda un tableau. Il me dit que je ne manquerais pas d'ouvrage, pourvu que je fusse raisonnable sur le prix. Le sujet du tableau qu'il me demandait, était Mutius-Scævola, qui se brûle le poing en présence de Porsenna, demi-figure de grandeur naturelle. Je lui fis aussi un petit tableau d'une Notre-Dame-de-Pitié et quelque autre chose dont je ne me souviens pas. Il fut satisfait de mon ouvrage; mais, ce que j'estime beaucoup plus, il m'accorda son amitié, qui ne s'est jamais démentie pendant l'espace de

douze ans, après lesquels la mort me l'enleva. Il parla de moi si avantageusement aux personnes qui pouvaient m'occuper, que j'avais plus d'ouvrage que je n'en pouvais faire. Une compagnie de soi-disant peintres, jalouse de mes succès, m'envoya un jour un sbire, pour me signifier de cesser de travailler ou de me faire agréger à leur corps. Je racontai sur-le-champ à M. Corsetti ce qui venait de m'arriver : il en fut indigné ; mais il me dit d'être tranquille et que cette affaire n'aurait pas de suite. En effet, je n'en entendis plus parler.

Enfin, ayant achevé tous les ouvrages dont je m'étais chargé, et brûlant d'envie de me rendre à Rome, j'appelai mon hôte pour régler nos comptes. Il y avait près de cinq mois que j'étais chez lui. Il avait eu autant d'attention pour moi qu'il en aurait eu pour un grand seigneur. Je ne faisais pas autant de cas des tableaux que j'avais peints pour lui, qu'il en faisait lui-même, et je comptais lui être redevable de plusieurs sequins. Quel fut mon étonnement lorsque cet honnête homme m'assura que je ne lui devais rien, et que même, à la rigueur, c'était lui qui m'était redevable ! Un procédé si généreux m'attendrit.

Je partis de Sienne le 17 novembre, et j'arrivai à Rome le 24 du même mois 1760.

Me voilà donc, me disais-je à moi-même, dans la capitale du monde, le centre des arts ; enfin, dans une ville après laquelle je soupire depuis si longtemps ! Ici est le terme de mes voyages ; ici doit être aussi celui de mes études. Malheur à moi si je quitte cette ville aussi dépourvu de talents que j'y suis entré ! Celui qui sort de Rome ignorant le sera toute sa vie.

En arrivant dans cette ville, j'avais, comme je l'ai dit, une grande facilité de peindre ; mais à cela près, j'ignorais toutes les autres parties de l'art. Les proportions, l'anatomie, la perspective m'étaient presque inconnues. Il en était de même de la beauté des formes, de l'élégance du dessin, du beau jet des draperies ; j'ignorais ce que signifiaient les mots : grande manière, noblesse, caractères de têtes, force, justesse et simplicité des expressions ; enfin, tout ce qui constitue le sublime de la peinture. Avec un si grand besoin de m'instruire, joint à un amour

extrême pour cet art, on conçoit aisément avec quelle ardeur je me mis à l'étude. Mon seul embarras fut de bien choisir les guides que je devais suivre. Je fus d'abord étourdi de la multitude des maîtres qui se présentaient à moi ; je ne savais auquel donner la préférence. Je fus environ six mois dans l'indécision. Je dessinais tantôt l'antique, tantôt le Bernin, Raphaël, le Guerchin, etc. J'allai dessiner aux loges du Vatican, et les croyant toutes de Raphaël, je choisis justement celles qui avaient été peintes par ses élèves, parce que les choses maniérées frappent toujours plus que les productions simples et sages, quand on n'est que médiocrement instruit. Enfin, après tant d'irrésolutions, je compris que l'étude de l'antique était celle à laquelle il fallait m'arrêter.

(La suite prochainement.)

CORRESPONDANCE.

A Messieurs les directeurs de la REVUE UNIVERSELLE DES ARTS.

Objets d'art mentionnés sous le testament de Jehan de Charmolue.

Omnia sunt nulla, rex, papa, plumbea bulla.
Cunctorum finis, mors, vermis, fovea, cinis.
(Ortulus rosarum de valle lachrymarum, c. IV.)

MESSIEURS LES DIRECTEURS,

Le peintre Charmolue, que vous avez signalé dernièrement dans votre savant recueil (1), appartenait certainement à l'honorable et ancienne famille de Charmolue qui, durant plusieurs siècles, a habité les villes de Noyon et de Compiègne.

J'ai pensé qu'il était à propos de vous faire connaître le testament d'un Charmolue, des plus précieux pour l'histoire de l'art, testament que j'ai découvert en 1846 dans les archives de l'Oise.

Les divers objets d'art qui y sont mentionnés prouvent que, dès cette époque (1603), notre bonne Picardie comptait de savants antiquaires, dignes d'être les précurseurs de notre immortel Ducange.

Parlons d'abord des quelques membres de cette vénérable famille, dont nos recherches nous ont révélé l'existence.

En 1596, nous voyons figurer dans plusieurs actes Me Henry Charmolue, lieutenant civil à Noyon, dont le fils François Charmolue, baptisé le 27 septembre de cette année, eut pour parrain messire François de Blanchart, seigneur du Cluseau et de la Pomerade, chevalier de l'ordre du roy, son chambellan de sa chambre ordinaire, capitaine de 50 hommes d'armes, gouverneur de la ville et cytadelle de Noyon (2).

En 1604, Henry Charmolue, *escuier ès loix* (3), était conseiller du roi et son lieutenant civil et criminel à Noyon.

En 1635, Charlotte Charmolue était vefve de deffunt noble homme Pierre de Billy, hérault d'armes du roy, au tiltre de Guienne.

N'oublions pas Francois de Charmolue, escuyer, capitaine au régiment

(1) T. XXI, p. 304. — Voy. aussi t. XXII, p. 299.

(2) Voy. nos Rech. hist. p. 96 et 131.

(3) Ailleurs : escuier licentié en loix. — En 1602, Albert de Brige, *chevalier du Saint-Siége* et lieutenant au gouvernement de Compiengne, est mentionné.

de Vaubecour, décédé en 1678 et inhumé dans la chapelle de Saint-Bruno de l'église des pères chartreux du Mont-Regnault, près Noyon.

Mais il est temps d'énumérer les divers lots de ce curieux testament :

Parmi les reliques, nous y voyons figurer des patenostres (*a*) de *bazoirs*, où pend une croix d'or, là où il y a dedans du Saint Sépulchre de nostre Seigneur Jésus-Christ : un peu du lieu là où il fut nay et de la coullonne là où il fut flagellé.

Une pierre d'aigle, garnye d'argent avec les mesures du Saint Sépulchre de N. S. et de celluy de la vierge Marye (1).

Il lègue à sa cousine une autre pierre d'aigle, garnye d'argent, la plus belle et bonne quy se puisse voir, ayant bien soin d'ajouter qu'elle soulage fort les femmes grosses en leur accouchement, la lyant à la cuisse gauche, et la fault retirer incontinent que l'enfant est au monde.

Parmi ses agates *historiées*, nous devons signaler celle offrant ung saint Georges (2).

(1) Dans un voyage à Jérusalem (1485), Georges Lenguerant nous dit qu'il ne put voir l'escolle où la vierge Marie apprint ses heures, en josnesse (Bibl. de Valenciennes, ms. n° 453). — Le document suivant, que nous empruntons à un autre manuscrit de cette bibliothèque, nous a paru important pour l'histoire de l'iconographie chrétienne au XII[e] siècle. « 1187. Or, es« coutez d'un miracle qui avint au castel Raoul. Un miracle qui avint adont « au castel Rauoul ne vous voel jou mie trespasser ; car, quant li quens Ri« chars de Poitiers sot que li rois Phelippez avoit assis le castel Rauoul, yl « asambla une manière de routiers que on appelle cocheriaus. (Voy. l'Art « de vérifier les dates, t. X, p. 116.) Si les envoia au castel Raoul pour def« fendre la ville et aidier Jehan-Sans-Terre, son frère, qui layens (dedans) « estoit en garnisson. Doi (deux) de ses sergans s'asisesent 1 jour, pour jouer « en une plache, devant 1 moustier. Là avoit ymaige de Nostre-Dame, faite « de piere, *qui tenoit son enfant entre ses bras*. Quant li varlet orent jué « une pieche (un peu de temps), li uns qui avoit perdu fut yréement des« tempiés ; si commencha à jurer et à renoyer nostre Seigneur : adaerains « regarda vers l'ymaige, et prist une piere et jetta vers li, par grand ayr. Il « atainst l'enffant ou brach ; si le brisa, et tantost en sailli grant plenté « de sanch. Aucun qui là estoient, en requellièrent chou qu'il porent et en « ouisent pluiseurs malades. Et sachiez que nuls n'en fu oins qui ne ga« resist. *Jehan-Sans-Terre emporta le bras del enfant* : li moingne misse « l'image en lor abbeie et le *aourèrent* en grand reverse (*sic*) » (Le Trésor des Histoires, ms. n° 494, XV[e] siècle, fol. CXXIIII r°.)

(2) 3 mai 1559, accordé aux rhétoriciens de Valenciennes une place lez la chambre Saint-Georges, à charge de l'accommoder à leurs despens et la pouvoir reprendre.

Il lègue aussi un pavillon de sarge verte, estampé et *historié*.

Les bijoux et les pièces d'argenterie sont splendides ;

Telles une enseigne de chappeau d'or (*b*), où il y a une esmeraulde gendarme; une autre, où il y a une mauresque rellevée; une bague d'or, là où il y a un beau lapis quy est taillé en relief, où est représentée une femme grecque; une galerre d'argent, là où le triumphe de Neptune est représenté en relief, et les armoryes des Charmolues au fond. (En 1746, on mentionne une paire de boucles de *tombas*.)

Les armes diverses (1) sont peut être encore plus remarquables; car celles qui forment le legs les plus enviés, sont *une petite pistolle de Blamont* toute neufve avec le pulvrin de beim (d'ébène), enrichy du *jugement de Pâris*, quy est d'ivoire, garny de houppes, franges d'or et cordons de soye noire; des pistolles *de Bandonnelles*, qui ont les pommeaux enrichis de lames dorées, et où sont représentez au naturel *le roy Henry second*, *l'empereur Charles cinquiesme*, *Julle César et Cépion l'Affricain* (2); des pistolles *à canons de rouets blancq*; une harquebuze *de Blamont* (3) avec ung fornîment de corne de cerf, là où est rellevée *la conversion de saint Paul*; une lonque harquebuze à rouet *de la façon de Ferny*, *à trois marques sur le canon;* une harquebuze *du bon maistre Chastillon*, où l'on remarque (à l'encornure) *ung veneur quy maine un lymier après ung cerf;* une autre où il y a de *petitz poissons et des croix;* une harquebuze à mèche; *ung petit pistollet d'arbalestrier* (4) *avec son carcois;* ung arcq turquois avecq le carcoys plain de flesches et le vaisseau pour boire, quy est de cuir, et les

(1) A Valenciennes, en 1393, un peletier lègue se plus pesans cotte de fier et 1 capiel de fier, se boine cotte de fier, *qui est de 1 fier franchois*, 1 cappiel et uns avant bras de fier, et une cotte de brunette fourée de renars, se coroie et *sen pavart* estoffés d'argent. — Parmi les armuriers de Valenciennes, dont nous donnons la liste plus loin, nous remarquons, au XIV[e] siècle, Pheliprars de Marchiennes li armoyères; Turpin Larmoieur: Sohier li armoyères; Boule le fourbisseur.

(2) Les Cartagiens, par l'ordonnance de la paix, bailièrent à Scipion leurs éléphans et aussy les fuitifs et les chetifz jusques à quatre mille. Des perfuges ordonna l'on plus durement que des fuitifs; car ceulx quy estoient du nom latin eurent leurs testes coppées de coingnies et les Rommains furent pendus en croix. (Le Trésor des Histoires, ms. n° 493, *ibid.* fol. CLXVII r°.) — Il parle ailleurs de plusieurs éléphans amenés d'Inde et de pluiseurs charrettes armées à faux tranchans.

(3) En 1708, on conservait encore à Béthizy, près Compiègne, une douzaine de mousquets et arquebuses à croc, ainsi que des hallebardes. (Arch. Boubers-Mélicocq.)

(4) 1546. Les maistres de l'artillerie de Valenciennes déclarent qu'ils ont trouvé dans l'arsenal plus de III c. mil traictz d'arbalestre (*c*).

bagues pour tirer dudict arcq ; une grande espée de duel ; *à flanon ;* une espée espagnole fort large et courte quy a la garde dorée : *c'est l'espée, sans mentir, qu'avoit le feu roy Henry second à la bataille de Tanly* (sic), *laquelle il donna à feu monsieur de Tanques, qui avoit rompu la sienne aux combats ;* une petite espée, qua la garde avecq un pommeau, là où est rellevé *le jugement de Pallas, Juno et Vénus ;* ung poitrinal *de Blamont* bien encorné. (En 1501, de La Leue, fourbisseur de *primées*, est mentionné à Valenciennes.)

Avant de terminer, nous allons extraire d'un autre testament de 1596 que nous avons découvert, en 1845, dans les archives du bailliage de Noyon, quelques documents précieux pour l'histoire des usages et des mœurs.

Le testateur Anthoine Baiart, escuier, veult qu'on baille ung escu pour aider à paier le tableau de saint Sébastien et y mettre ses armoiries.

Il donne deulx escus pour faire peindre le bois du tableau du grand autel ; veult que l'on face ung tombe pour luy et sa femme, *gravé de leurs deulx portraicts*, pour estre mis en l'église gisant les corps.

Il veult que tous ses *subiectz* assistent audict service, pour prier Dieu pour luy ; veult que l'on prie le gardien du couvent de la garde pour faire la prédication.

Il donne à Samuel Bochart son cheval de service et tous ses armes ; à Charles Bochart ses espées ; à Germain de Brie, son pourpoint de saze noir, ses chausses hault et bas avec son chapeau, et aussy ung vieil collet de boef et deux escus au jour de ses nosces, pour *ses estrines*, que sa femme luy baillera avecq ung chappeau neuf, son bac de soye noire, ses solliers de maroiqin avec ses jartières de soye noire.

A Anthoine Benoist, son serviteur, son manteau gris.

J'ai l'honneur d'être avec un respectueux attachement, messieurs les directeurs, votre tout dévoué serviteur,

DE LAFONS-MÉLICOCQ.

Raismes, le 18 mars 1866.

(*a*) Par l'ordonnance de Charles IX (1565), art. XIII, les femmes des marchands et autres de moyen état ne pourront porter des perles ny aussy dorures qu'en patenôtres et brasselets, à peine de 200 l. d'amende. — L'art. IX de l'ordonnance de Henri III (1583) n'accorde qu'aux femmes des hauts fonctionnaires et à celles des officiers de la cour et à leurs filles le droit de porter des patenôtres et chapelets en or émaillé, ainsi que des heures à pendre devant, qu'elles pourront porter à couverture d'or émaillé ou non émaillé et ayant seulement pièces de pierreries. (Voy. t. XIX p. 232 de ce recueil.) — L'art. X dit que les autres damoiselles pourront porter des marques d'or à leurs patenostres et chapelets, le tout sans aucun émail ; leur étant aussi

permis de porter devant elles des heures à couvercle d'or émaillé ou non émaillé, y ayant pour le plus 4 pieres de pierreries aux 4 coins de chaque côté sur la couverture desdites heures ou une bague et pomme d'or émaillé. L'art. XI dit que les femmes à chaperons de drap auront des patenôtres, chapelets ou dizains marqués de marques d'or non émaillé, et pomme au livre, garnie de pierreries jusqu'au nombre de 4 pierres seulement.

(*b*) Les points de Gênes et de Venise étaient d'un prix immense, et cependant il y avait des habits qui en étaient tout chamarrés. On remarque avec étonnement qu'un homme acheta des canons qui lui coûtèrent 5,000 livres. Sous Louis XIII, on portait peu d'étoffes d'or et d'argent; mais aussi tout était chargé de galons, et il y avait des habits d'hommes qui coûtaient 4,000 à 5,000 livres.

Les simples bourgeois mettaient jusqu'à 400 livres de ruban sur un haut-de-chausse, et les chapeaux en étaient environnés pour contrefaire les bouquets de plumes.

Il sortait tous les ans plus de six millions du royaume pour les points et les dentelles étrangères.

Ce dernier motif donna lieu à un édit qui fut publié au parlement le dernier octobre 1656. (Ms. nº 293, *ibid.*, fol. 28 vº, 29 rº.

(*c*) Les armuriers du moyen âge pouvant être aussi considérés comme des artistes très-habiles, nous allons faire connaître ceux que nous avons pu découvrir dans les mêmes archives :

Armuriers de Valenciennes.

1374. Conrart Godescans, fourbissières.
1424. Jehan Bodehaine.
1426. Henris Vernicq, Berincq, fourbisseur.
Jehan Leclerc.
Hayne Stuvre, Seuvre.
Jehan Petit.
1428. Vivyen hault de cuer.
1429. Quentin Dennes, fourbisseur.
1432. Hansse Hilem.
1439. Hayne Pouivez.
1447. Loys Loisiel de Wallebin.
1465. Valentin de Tornet.
1470. Jehan Hedry, mort alors.
Simon de Hillem.
1473. Vinchant Thentelaire.
1475. Lazere de Saint-Augustin.
Estienne Dufour.
1483. Simon du Cornet.
1499. Pierart Walebin.
1500. Rogier Scamele.
1501. Baltazart du Cornet.
1507. Henri Bauduin.
1522. Jehan Buseau.
1547. Jehan Jamart.
Jehan Lozet.
Jehan de Rochenetier.
1549. Jehan de Grammes.
1552. Pasquier Jamet.
1559. Jehan Leroy.
1566. Jehan Turbier.
1577. Arnoul de Labye.
1578. Pierre de Givry.

En 1409, Jehan Bransede, armoyeur, natif de Cologne, est reçu bourgeois de Lille et paie LX s., et Jehan Van Derboweyde, en 1425.

TABLE DES MATIÈRES

CONTENUES DANS LE VINGT-TROISIÈME VOLUME

AVRIL A JUIN 1866

FIN DU XXIIIe ET DERNIER VOLUME

DE LA COLLECTION.

Paris. Typographie de Ch. Meyrueis, 13, rue Cujas. 1867.

La mort inopinée du dernier administrateur de la *Revue universelle des Arts*, M. Jean du Seigneur, a été une perte irréparable, au moment même où son zèle, son activité et son dévouement promettaient à notre Revue une longue et brillante existence. M. Jean du Seigneur s'était attaché corps et âme à cette publication : il l'avait, en peu de mois, mise en possession du succès auquel elle avait droit depuis son origine; il n'aurait eu qu'à continuer ses efforts, pour la placer au premier rang des recueils consacrés à l'histoire de l'Art.

Le navire était enfin entré dans le port, mais il n'avait plus de pilote, pour affronter les périls d'une mer capricieuse; nous avons dû le laisser à l'ancre, en attendant qu'un nouveau pilote, intelligent et audacieux, vienne reprendre en main le gouvernail et conduire vers d'autres bords ce bâtiment qui reste armé et prêt à déployer ses voiles.

Dieu fasse que quelque ami des arts donne suite à notre œuvre et la fasse prospérer, après nous! Pendant onze années consécutives, nous n'avons épargné ni temps ni argent, pour composer et publier

ce recueil, qui renferme la réunion de travaux et de documents la plus riche et la plus importante qu'on ait jamais rassemblée sur les arts et sur les artistes français et étrangers. La collection, qui forme aujourd'hui 23 volumes, occupera toujours, nous n'en doutons pas, une place utile et honorable dans les bibliothèques, et rendra plus tard d'immenses services aux écrivains qui voudront écrire l'histoire de l'Art.

Un jour ou l'autre, nous nous proposons de compléter ce vingt-troisième volume par une table générale analytique : cette table nous semble indispensable pour diriger les recherches dans une collection aussi volumineuse, qui renferme tant de noms propres et qui traite de tant de matières différentes. Dans le cas même où la *Revue universelle des Arts* pourrait être continuée sur le même plan, la table, que nous préparons dès à présent, serait le complément nécessaire de la première série, qui s'arrête au 23e volume.

PAUL LACROIX (BIBLIOPHILE JACOB).
C. MARSUZI DE AGUIRRE.

Paris, 15 mars 1867.





